

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)



**GÉNESIS Y CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS
MOTIVOS ORNAMENTALES DE LA ESCULTURA
ARQUITECTÓNICA DE MÉRIDA, SIGLOS IV-IX**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Iván Pablo López Pérez

Bajo la dirección de los doctores

**Antonio Eloy Momplet Míguez
Laura Rodríguez Peinado**

MADRID, 2013

IVÁN PABLO LÓPEZ PÉREZ

Génesis y configuración iconográfica de los motivos ornamentales de la escultura arquitectónica de Mérida. Siglos IV-IX.

Dirección: Dr. D. Antonio Eloy Momplet Míguez (Dpto. Historia del Arte I.
UCM)

Codirección: Dra. D^a Laura Rodríguez Peinado (Dpto. Historia del Arte I. UCM)

Dpto. Historia del Arte I. Medieval
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
2013

*“Llegué a Mérida desde Aljucen después de anochecido; y antes de llegar descubrí por
aquellos contornos los bultos de sus antigüedades”*
(Antonio Ponz, *Viage de España*, Tomo VIII, Carta Tercera, 28)

“Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”
(Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*, 5.6.)

Índice

-Presentación y definición de objetivos	1
-Historia e historia del grupo escultórico emeritense	7
Aproximación a las piezas y a su devenir. De los palacios modernos a la Sección de Antigüedades Cristianas, Visigodas e Islámicas del MNAR	7
Historia de la investigación. Del “arte latino-bizantino” a “Visigodos y Omeyas”	17
Consolidación y proyección del grupo escultórico emeritense. Algunas consideraciones para su estudio	30
-Capítulo 1. Problemas metodológicos, márgenes de conocimiento, límites de estudio	38
1. La contextualización del material escultórico emeritense	38
1.1. Las piezas y su contexto	38
1.2. Sobre la identidad de las piezas. El contexto ideológico	42
1.3. Valoración, dimensión y aplicación de las fuentes textuales	45
1.4. Algunas reflexiones acerca de la funcionalidad	54
2. Problemas inherentes a la metodología y a la aproximación teórica del grupo escultórico	55
2.1. El peso de la percepción histórica	56
2.2. La comparación y el difusionismo	61
2.3. Acerca de la “influencia bizantina”	71
2.4. Sobre la iconografía como herramienta de análisis	102
2.5. Degradación <i>versus</i> adecuación	107
2.6. Proyección e inserción del grupo escultórico emeritense en la <i>koiné</i> del mundo tardoantiguo	114
3. La escultura decorativa como objeto de estudio artístico	120
4. Conclusiones al capítulo primero	126
-Capítulo 2. El desarrollo de la escultura arquitectónica en Emerita Augusta en el declinar de la Antigüedad (siglos IV y V). De la historia a la imagen	128
1. El siglo IV. Hacia el final de un modelo social y artístico	128
1.1. Mérida, capital de la <i>Diocesis Hispaniarum</i>	130

1.2. Alcance y dimensión del primer cristianismo emeritense	134
1.3. Los caminos de la escultura en el siglo IV	141
2. El siglo V. Colisión de poderes y afirmación de alternativas	150
2.1. Los avatares de la <i>Diocesis Hispaniarum</i>	154
2.2. Emerita Augusta ante la realidad histórica del siglo V	160
2.3. La escultura emeritense en el siglo V	174
3. Conclusiones al capítulo segundo	197

-Capítulo 3. La Edad de Oro de los talleres escultóricos emeritenses. De la época de los grandes obispos a la fundación de Badajoz (siglos VI-IX), de la historia a la imagen _____ 201

1.El siglo VI. Emerita Augusta, Ciudad de Dios	201
1.1. Las <i>Hispanias</i> ante el “siglo de Justiniano”	205
1.2. Emerita Augusta ante el “siglo de Leovigildo”	218
1.3. La escultura en el “siglo de los Santos Padres de Mérida”	247
2. El siglo VII. Emerita Augusta: ¿ el final de la Edad de Oro?	280
2.1. La <i>Hispania Gothorum</i> y los contextos mediterráneos	285
2.2. Mérida, una ciudad del <i>Regnum Visigothorum</i>	291
2.3. El siglo VII y la escultura emeritense	308
3. Mérida y el largo siglo VIII	334
3.1. Mérida en el contexto histórico de la Dar al-Islam durante los siglos VIII y IX. Una nueva adecuación de los modelos productivos	340
3.2. La producción de escultura decorativa en Mérida con posterioridad a la conquista musulmana	356
4. Conclusiones al capítulo tercero	376

-Capítulo 4. Caracterización de los motivos ornamentales presentes en la colección escultórica emeritense. Propuesta para una lectura estilística, técnica, analítica y evolutiva _____ 379

1. Definición de objetivos y exposición metodológica	379
1. 1. El soporte	382
1. 2. Los estilos	383
1.2.1. Estilo 1. Las corrientes teodosianas y deuteror-romanas	385
1.2.2. Estilo 2. El neoclasicismo emeritense	387
1.2.3. Estilo 3. Corriente experimentalista	389
1.2.4. Estilo 4. Corriente de estandarización	390

1.2.5. Estilo 5. Corriente abstraizante	391
1.2.6. Estilo 6. Corriente de reordenación	394
1.2.7. Asignación 7. Motivos y piezas sin adscripción estilística concreta	396
1.3. La talla	396
1.3.1. Los tipos de talla carnosa	398
1.3.1.1. Primera talla carnosa (C1)	399
1.3.1.2. Segunda talla carnosa (C2)	400
1.3.1.3. Tercera talla carnosa (C3)	401
1.3.2. Los tipos de talla tapizante	402
1.3.2.1. Primera talla tapizante (T1)	403
1.3.2.2. Segunda talla tapizante (T2)	404
1.3.2.3. Tercera talla tapizante (T3)	405
2. Los motivos de la colección emeritense. Catálogo razonado	407
2.1. Motivos geométricos	410
2.1.1. Círculos enfilados	411
2.1.2. Imbricaciones	419
2.1.3. Retículas	427
2.1.4. Trenzados	432
2.1.5. Contarios	438
2.1.6. Sogueados	444
2.1.7. Espigas	449
2.1.8. Perlas	452
2.1.9. Dentados	455
2.1.10. Rombos	457
2.1.11. Volutas	460
2.1.12. Estrellas	463
2.1.13. Círculos radiados	467
2.1.14. Corazones	469
2.1.15. Discos de radios curvos	471
2.1.16. Semicírculos entrecruzados	474
2.1.17. Hélices	475
2.1.18. Triángulos	476
2.1.19. Daderos	477
2.1.20. Gemas	478
2.1.21. Círculos engarzados	479

2.1.22. Hélices inscritas en hexágonos de lados curvos	479
2.1.23. Apéndice. Matrices compositivas	480
2.1.24. Conclusiones al catálogo de motivos geométricos	484
2.2. Motivos vegetales	485
2.2.1. Vástagos	487
2.2.2. Hojas	497
2.2.3. Palmetas	506
2.2.4. Flores	513
2.2.5. Arbustos y formas arborescentes	525
2.2.6. Uvas	533
2.2.7. Conclusiones al catálogo de motivos vegetales	539
2.3. Motivos avenerados	541
2.4. Cruces	551
2.5. Crismones	560
2.6. Animales	569
3. Conclusiones al capítulo cuarto	581

-Capítulo 5. La voluntad sobre la piedra. Fundamentos ideológicos para la escultura emeritense

1. La ciudad y la institución episcopal	586
2. El sustrato cultural conformante del discurso escultórico	594
2.1. Actitudes y aptitudes al respecto de la tradición clásica	598
2.2. Los ascendentes judíos	603
2.3. La memoria visual de la subcultura	610
2.4. La oralidad, elemento de cohesión del sustrato cultural	613
3. Propuesta para una interpretación estética e ideológica de los testimonios escultóricos	617
3.1. En busca de un <i>esprit du temps</i> propio del Antiguo Testamento	617
3.2. Un arte para el Final de los Tiempos	622
4. Conclusiones al capítulo quinto	638

-Capítulo 6. Algunas consideraciones acerca de las dinámicas de ejecución vigentes en los programas escultóricos emeritenses

1. Los condicionantes técnicos y materiales de la escultura emeritense	641
2. Sobre la mano de obra	647

3. Conclusiones al capítulo sexto	655
-Conclusiones finales	657
-Final Conclusions	666
-Índice de figuras	674
-Figuras	687
-Bibliografía	835
-Índice onomástico	906
-Índice toponímico	915

Presentación y definición de objetivos.

Hace ahora seis años que comencé mis estudios de Doctorado en el Departamento de Historia del Arte Medieval de la Universidad Complutense de Madrid con la mirada puesta en la eventual realización de una tesis que tuviera como objeto de estudio la valoración de los efectos que la irradiación de la cultura y de la expresión visual bizantina hubieron tenido sobre las realizaciones artísticas de la tardoantigüedad hispana. Fue precisamente hacia esta misma dirección hacia la que apuntó el contenido de mi tesina. Esta última, defendida en esta casa en septiembre de 2008, se centró en la detección de las posibles influencias bizantinas y orientales que, a través de la liturgia, pudieron haber determinado la configuración espacial de los recintos cultuales en la Península Ibérica entre los siglos V y VII. Estimo justo a día de hoy reconocer que la realización de aquél trabajo me llevó a adquirir verdadera conciencia de los obstáculos que el potencial desarrollo de esta misma línea de investigación podría presentar de cara a la realización de una ulterior tesis de doctorado. En aquel momento supe que mis conocimientos en materia de arquitectura, de liturgia y de arqueología resultaban insuficientes a todos los efectos a la hora de emprender un trabajo que demandase el rigor y la maestría científica que a mi juicio debía caracterizar a una tesis.

Sin embargo, como historiador del arte que soy, nunca dejé de considerarme lo que a mí me gusta llamar un perito de la imagen o, si se prefiere, alguien que trata de descryptar los códigos visuales que han caracterizado a las diferentes etapas de la historia de la cultura. De tal forma, consideré la posibilidad de poder utilizar esta formación en pos de detectar posibles referentes icónicos de ascendencia bizantina en la Hispania tardoantigua. Esta vez, dicha labor de rastreo no habría de ir encaminada hacia la arquitectura sino hacia las manifestaciones plásticas de escultura ornamental, de las cuales poseía un conocimiento tangencial al hilo de los datos que había manejado para la elaboración de mi tesina. La colección escultórica que a mi juicio mejor se prestaba a la realización de un análisis de este tipo era aquella originaria de Mérida. Las principales razones por las cuales creí necesario centrar mi atención en este sobresaliente conjunto residían en la particular abundancia de restos de escultura arquitectónica post-romana que desde hacía siglos seguían apareciendo en la capital extremeña, así como en la aceptación apriorística de un modelo tradicional de interpretación de los mismos, según el cual la producción lapídea emeritense habría estado fuertemente influida por la plástica bizantina de época justiniana.

Trascurridos unos meses después del inicio de mis lecturas y de lo que considero fue una pormenorizada labor de rastreo de obras de arte análogas a las conservadas en Mérida, comencé a albergar serias dudas acerca de la existencia de un ascendente bizantino o foráneo en la plástica de la capital lusitana a lo largo de esta fase. Así, tras una repetida y rigurosa observación en directo de los testimonios escultóricos emeritenses, que habría de verse poco más tarde completada por un meticuloso estudio de otras colecciones orientales, adriáticas y norteafricanas contemporáneas, llegué a la conclusión de que la escultura de Mérida de esta fase no solamente no dependía en absoluto de ascendente alóctono alguno, sino que derivaba en su práctica totalidad de la expresión ornamental realizada en la misma ciudad durante época romana.

Dicha premisa fue adquiriendo una lógica cada vez mayor a medida que incrementaba mis conocimientos al respecto de la historia de Mérida entre el declinar de la estatalidad romana en la urbe y el establecimiento en la misma del poder emiral. En este sentido, considero que las reflexiones que en su día realizara María Cruz Villalón -máxima especialista en el conocimiento de la colección- al respecto de la posible dilatación prospectiva de la franja cronológica de los testimonios conservados en Mérida hasta el siglo IX fue poco menos que crucial para el ulterior desarrollo de mi trabajo. De alguna manera, poco antes de finalizar el primer año de mi trabajo, tomé conciencia de que el estudio del conjunto escultórico emeritense se había visto sensiblemente entorpecido por dos factores de naturaleza historiográfica y metodológica: una manifiesta tendencia hacia la aprehensión del grupo escultórico local en tanto realización de los siglos VI y VII -lo cual había producido lo que considero una clara sobre-atribución de estas piezas a la cultura o arte visigodos-, y un desmedido empleo del análisis tipológico a la hora de interpretar los restos conservados. Así, sin dejar de asumir lo irónico que llegaba a resultar el hecho de que los dos alicientes que habían motivado la elección de la materia de mi trabajo debían ser descartados -la influencia bizantina durante la época justiniana en Mérida justificada en función de la comparación tipológica-, decidí, partiendo de los datos que ya poseía, reorientar los planteamientos y los objetivos del mismo.

El primero de ellos se centra precisamente en redimensionar el concepto de “influencia” en el estudio de la plástica emeritense, pues fue esta última una experiencia de carácter marcadamente auto-derivativo y fundamentada en esencia sobre la autoctonía. El desarrollo de esta premisa ha demandado de un estudio pormenorizado de las piezas de la colección, así como de la inserción de las mismas en

la realidad histórica y cultural que las produjo. Para ello hemos contado con el apoyo complementario que suponen las fuentes de naturaleza textual, así como con los interesantes datos que en los últimos años ha aportado la arqueología en esta materia.

El peritaje de imágenes al que hemos aludido con anterioridad demandaba de un conocimiento exhaustivo de todas y cada una de las unidades de ornamento contenidas en los fragmentos que componen la colección emeritense. Es por ello por lo que me decidí a desprender uno a uno a estos últimos de las diferentes piezas que los contenían, para lo cual opté por dibujarlos a mano alzada. Una vez que los motivos estuvieron aislados y debidamente individualizados, traté de reestructurarlos acorde a una lógica de secuencialidad en la cual el protagonista no fuera tanto la pieza de escultura en sí misma como la información que podían proporcionarme cada una de las morfologías decorativas en tanto mínimas unidades de expresión artística. Es preciso señalar que esta labor de desglose se vio motivada por los resultados que figuras como Giovanni Morelli, Adolfo Venturi, Bernard Berenson, Meyer Schapiro o Manuel Gómez Moreno entre otros, habían obtenido hace décadas de cara a la optimización del conocimiento de las unidades icónicas en el estudio del arte de época antigua, medieval y moderna.

A la hora de proponer una hipotética reconstrucción de la posible interrelación evolutiva que estas morfologías podían presentar entre ellas, consideré que sería una buena idea resucitar la metodología al uso que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX había propuesto el historiador del arte austriaco Alois Riegl, sobre la cual merece realizar aquí una serie de puntualizaciones. Si bien Franz Wickhoff, considerado el fundador de la llamada Escuela de Viena, ya había combinado un sentido morelliano del conocimiento de la forma con la historia de la cultura y del intelecto, habrá de ser Riegl quien, también influido por la psicología perceptual en auge a principios de la pasada centuria, formularía la noción de *Kunstwollen*. Entre otras cosas, esta visión del desarrollo de la expresión artística no solamente se oponía a la aprehensión lineal de la historia de las manifestaciones plásticas que por entonces defendía Josef Strzygowski, sino que al mismo tiempo convertía al puro ornamento y a su evolución en materia de arte a todos los efectos y hasta las últimas consecuencias.

Las hipótesis formuladas por Alois Riegl a este respecto –entre ellas aquella que defiende que la evolución del ornamento atiende a una serie de parámetros de naturaleza psico-artística- se han visto con justicia revalorizadas en los últimos años¹, y

¹ Vid. al respecto M. OLIN, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania, 1992; M. IVERSON, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, 1993; IDEM, *Framing Formalism*:

creí que estas bien podían proporcionar una serie de muy atractivas claves de lectura de cara a descifrar los criterios evolutivos que en términos morfológicos están vigentes en la colección escultórica de Mérida. Las premisas de Riegl me han resultado de gran utilidad a la hora de entender el modo en el cual se produce la transición de la cultura ornamental romana a la cultura ornamental altomedieval en Mérida. Estimo que ello es así porque los postulados del historiador austríaco me han llevado a entender que los cambios en el exorno no se producen tanto sobre la base de la morfología como sí lo hacen a partir de la funcionalidad que las diferentes unidades desempeñan sobre el lecho ornamental con el paso del tiempo.

Para la detección de estos intervalos ha sido necesario el complemento documental que he encontrado en la arqueología y en las fuentes textuales –gracias a estas he podido plantear una propuesta de lectura de la escultura emeritense en función de los sustratos culturales y de las intenciones ideológicas concretas que la hicieron posible-, así como en todo aquello que concierne a la ejecución de las piezas de escultura desde un punto de vista industrial o tecnológico. Me estoy refiriendo principalmente a la disponibilidad de material, a los diferentes tipos de talla que presentan las piezas, a la formación y cualificación del artesanado, al volumen de demanda laboral y al nivel de idoneidad que presenta el instrumental con el que trabajaron los integrantes del obrador local. Todos estos parámetros me han ayudado a realizar una propuesta de evolución crono-tipológica de las piezas en función de las unidades de ornamento que estas contienen entre los siglos IV y IX.

Bien es cierto que la metodología que he propuesto es susceptible –como todas aquellas metodologías que no constituyen una ciencia exacta en tanto pertenecientes al dominio de las Humanidades- de estar sujeta a un grado de falibilidad que tal vez más adelante pueda ser evaluado de manera objetiva. No obstante, el planteamiento de los objetivos de mi trabajo, la definición de los contenidos y la exposición de las conclusiones contenidas en el mismo han sido el resultado de cuatro años de una labor que estimo circunspecta y rigurosa. Al mismo tiempo, es mi deseo que tal vez el futuro historiador del arte pueda encontrar en estas páginas un aliciente que le lleve a trabajar sobre cuestiones y materias bien conocidas por la comunidad científica especializada – como es el caso de la colección escultórica de Mérida- alentado por el hecho de

Riegl's Work. Critical Voices in Art, Theory and Culture, Amsterdam, 2001; J. ELSNER, "The birth of late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901", *Art History*, 25 (2002), pp. 358-379; C. RUDOLPH, "A Sense of Loss: an Overview of the Historiography of Romanesque and Gothic Art", C. RUDOLPH (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford, 2006, pp. 29 y ss; S. LEWIS, "Narrative", IBIDEM, p. 89; L. SEIDEL, "Formalism", IBIDEM, pp. 118 y ss.

proponer, sencillamente, un nuevo y no por ello menos firme punto de vista al respecto.

No puedo terminar esta presentación sin antes agradecer a todas aquellas personas e instituciones que me han apoyado y que han estado a mi lado a lo largo de estos últimos años de mi formación académica. En primer lugar debo agradecer a la Universidad Complutense de Madrid el hecho de haberme becado entre 2009 y 2012, habida cuenta sobre todo de la adversa situación económica por la que lamentablemente atraviesa a día de hoy la universidad pública española. La realización de este trabajo no habría sido posible sin los consejos, la paciencia, la entereza y la profesionalidad de Antonio Momplet, mi director de tesis, y sin el apoyo, el optimismo y la diligencia de Laura Rodríguez, mi codirectora. Hago llegar aquí mi agradecimiento a las universidades que me acogieron con motivo de la realización de mis dos estancias en el extranjero, la Universidad de Bolonia –donde la Doctora Clementina Rizzardi tuvo a bien guiar el inicio de la redacción de estas páginas gracias a la recomendación del profesor Roberto Coroneo, en cuya memoria recogemos aquí un afectuoso y cálido recuerdo- y la Universidad de Paris X –donde el Doctor Jean-Pierre Caillet me ofreció su confianza y su impecable saber hacer-. Los consejos, la comprensión y la afabilidad de todos los miembros de mi departamento no pueden quedar desatendidos en estas líneas, y muy especialmente aquellos recibidos por Laura Fernández, Francisco Moreno, Daniel Ortiz, Francisco Prado y Marta Poza. Hago extensible mi sincero reconocimiento a la gentileza que conmigo ha tenido todo este tiempo Rocío Álvarez. Debo también un singular agradecimiento a mis compañeros becarios y vinculados en otras funciones al departamento: Francisco de Asís, Elena, Diana Olivares, Aitana, Laura, Ana, Diana Lucía y Mónica.

El apoyo de mi familia, de mis seres queridos y de mis amigos merece una especial mención. A mis padres Antonio y Gloria, a mi hermana Arancha y a mi cuñado Arturo, a mi tío Paco, a mi abuela Carmen, y a los que en estos años se fueron – Carmen, Julián, Fernando, Enrique, José-. A mis amigos Javier Arconada, César de Casas, Óscar Domínguez, Fernando Franco, Enrique González, Hardy Huggins, Germán Huici, John, Carlos Lloret, Manuel Márquez, Julio Miguel, Agnese Nardi, Miguel Nieto, Oihana Olea, Simona Paolucci, Raphaël y Cécile Pellissier, Eduardo Ramírez, Armando Rivero, Matthias Thar y Javier del Val. A todos ellos, gracias.

Estado de la cuestión. Historia e historia del grupo escultórico emeritense.

Aproximación a las piezas y a su devenir. De los palacios modernos a la Sección de Antigüedades Cristianas, Visigodas e Islámicas del MNAR.

Nuestra historia comienza pronto, en aquellos últimos tiempos de esplendor que habrían de contemplar la emergencia de *Emerita Augusta* por encima de todas las ciudades de Hispania. Nuestras piedras fueron el producto de los avatares que rigieron los últimos siglos de la excelencia emeritense, cuyo protagonismo se iría diluyendo paulatinamente en beneficio de otros centros dentro de la Península Ibérica con el transcurrir de los años y el decurso de los acontecimientos. Sin embargo, la Historia de nuestra historia se inicia mucho más tarde, oportunamente urdida después de siglos de inadvertencia y de abandono, al alborear de la Edad Moderna. Es muy poco lo que sabemos acerca del destino y de la valoración de las piezas de la escultura emeritense tras la conversión de la ciudad en capital de la Cora de Mérida, especialmente tras la edificación de la Alcazaba durante la primera mitad del siglo IX. Varios siglos después, empero, estos restos escultóricos antiguos, tardoantiguos y altomedievales habrían de readquirir una singular dimensión estética a partir de su incorporación a la fisonomía urbana de la Mérida moderna.

Avalados por el criterio de preclaras sensibilidades como la de Elio Antonio de Nebrija, los vestigios escultóricos -especialmente los restos epigráficos- de la vetusta ciudad comenzaron a ser utilizados como elementos de revestimiento en las fachadas de los palacios renacentistas y barrocos¹. Nacía de tal manera una primitiva voluntad de atesorar aquellos vestigios lapídeos con la intención de vincular la estirpe de las grandes familias locales de la época a la vieja *gens emeritensis*.

En aquellos tiempos de embrionario gusto por el anticuariado, las piezas de varias épocas, incluidas las nuestras, indistintamente embellecían palacios como el del Duque de la Roca, que engrosaban primerizas colecciones de antigüedades como la de

¹ J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-P. MATEOS CRUZ, "Cien Años de Arqueología en Mérida (1910-2010)", *Revista de Estudios Extremeños*, 2010, Tomo LXVI, Número II, p. 628.

don Luis de Ávila, la del Señor de Don Tello y Sierrabrava o la del Señor de los Cobos². Sin lugar a dudas, ello contribuyó a otorgar a la ciudad el semblante orgulloso de un introspectivo y milenario palimpsesto. Esta labor de atesoramiento de diferentes materiales escultóricos se vio entonces completada con la irrupción de una incipiente historiografía local. De hecho, será Bernabé Moreno de Vargas, él mismo prometeico custodio de piezas antiguas y a la sazón regidor de la ciudad, quien se ocupe de redactar la *Historia de Mérida* en 1633³. Este aristócrata extremeño abría así no solamente el camino hacia la ulterior construcción de la historiografía emeritense, sino que iniciaba a su vez una temprana observación de la ciudad bajoimperial y altomedieval establecida sobre la base de las fuentes escritas, fundamentalmente de las *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium* (a partir de ahora *VSPE*). Tal y como era común en la época, Moreno de Vargas no encontró objeción alguna en imaginar una Mérida pretérita y grandiosa, hasta tal punto que el anhelo por recrear un pasado cívico rayano en lo fantástico estaba llamado a constituir el principal propósito de su pluma.

Sus planteamientos y suposiciones –cuya recurrente falta de rigor no tardó en ser contestada por otros autores contemporáneos⁴– iban acompañados sin embargo, de las primeras menciones a la colección de escultura visigoda después de siglos de silencio. De este modo, Moreno de Vargas comenzaba a dar noticia de la existencia entre las piezas emeritenses de algunas obras que él mismo calificó como creación “de godos”, llegando a plantear que el edificio de acceso al aljibe de la Alcazaba se correspondiese con las ruinas de un pequeño templo edificado en tiempos de aquellos moradores⁵. Vargas aludía también a varios fragmentos que, visibles aún en su época, fueron considerados por él como realizaciones de los antiguos ocupantes godos. Tal es el caso de un crismón sito entonces en la puerta de la actual ermita de Santa María de Cubillana, o de otros restos referidos en la fábrica de la cabecera de la ermita de Nuestra Señora de Loreto, tenida por Vargas como el edificio de Santa Lucrecia mencionado en las *VSPE*.

Aún habría de transcurrir algo más de un siglo para que las piezas de la ciudad tardoantigua volviesen a reclamar la atención de instituciones, eruditos y viajeros. De vital importancia de cara a este nuevo impulso fue la creación, en 1738, de la Real Academia de la Historia⁶, que habría de incentivar excavaciones como la llevada a cabo

² IBIDEM, p. 57.

³ B. MORENO DE VARGAS, *Historia de la Ciudad de Mérida*, Madrid, 1633.

⁴ J. GÓMEZ BRAVO, *Advertencias a la Istoria de Mérida*. Florencia, 1638.

⁵ B. MORENO DE VARGAS, 1633, p. 355.

⁶ I. SASTRE DE DIEGO, *Los primeros edificios cristianos en Extremadura. Sus espacios y elementos litúrgicos. Caelum in terra*, Mérida, 2010.

en la basílica de Cabeza de Griego. En este nuevo contexto y al amparo de unos criterios de ordenación razonada del pasado histórico propios del enciclopedismo dieciochesco, encontramos la labor del Padre Flórez, condensada principalmente en su *España Sagrada*. En ella, el lego burgalés trataba de reagrupar las distintas construcciones de la Hispania romana atendiendo a las antiguas demarcaciones diocesanas. De esta manera, el tomo XIII de la *España Sagrada* está dedicado íntegramente a la Iglesia de Lusitania. En dicha obra se aprecia una clara intención de conciliar los nombres, lugares y acontecimientos mencionados en las fuentes escritas, de modo que lo que encontramos en ella es más bien un repertorio de indicaciones y de apuntes sobre los edificios de la Mérida tardoantigua⁷ que una aproximación analítica propiamente dicha a los restos entonces conservados.

Algunas décadas más tarde sería Antonio Ponz el encargado de referir los brillos pasados de la ciudad. Entre manifestaciones de asombro ante las obras del período imperial, especialmente de aquellas de ingeniería, tiene tiempo el ilustre viajero de darnos noticia de su contemplación de las grandes pilastras del aljibe de la Conventual, que juzga como obra romana “con labores arabescas”⁸, y a las que considera parte –siguiendo a Moreno de Vargas y quizá la tradición local- de un templete visigodo en ruinas reconvertido más tarde en mezquita. Pocos vestigios de naturaleza decorativa llamaron la atención del ilustrado castellonense⁹, y sus menciones a la Mérida tardoantigua son lacónicas, limitándose a anotar que existió la posibilidad de que durante el período visigodo la primitiva urbe romana conservase aún buena parte de su grandeza¹⁰.

Por lo demás, los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX presentan una depauperada situación en el apartado concerniente a la conservación del patrimonio emeritense¹¹. A causa de la apatía mostrada por las instituciones estatales hacia el conjunto monumental no es infrecuente encontrar en este período reiterados actos de

⁷ E. FLÓREZ DE SETIÉN, *España Sagrada, Theatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo XIII. De la Lusitania Antigua en común, y de su Metrópoli Mérida en particular*, Madrid, 1826 (1756), pp. 229-245.

⁸ A. PONZ, *Viage de España*, Tomo VIII, Carta Cuarta, 29, 1784, p. 126.

⁹ No deja de resultar significativo el manifiesto desinterés mostrado por Ponz hacia los restos escultóricos: “...porque no es de mi genio el gastar muchas palabras en cosas destruidas, y que ya no se han de reedificar [...] porque mi inclinación á estas vejeces, por magníficas que hayan sido, es templada, y mas cuando no tienen ningun uso en nuestra edad”, IBIDEM, Carta Cuarta, 16, p. 116.

¹⁰ IBIDEM, Carta Cuarta, 59, p. 151.

¹¹ Este último particular sería fuertemente denunciado algún tiempo después por José Ramón Mélida, D. CASADO RIGALT, *José Ramón Mélida y la arqueología española*, Madrid, 2006, p. 275.

furtivismo¹². Lamentablemente, estas acciones agilizaron de manera considerable el proceso de dispersión sistemática de varias de las piezas originalmente integrantes de la colección. Desde el polo opuesto y durante estos mismos años, es de destacar la labor realizada por el hispano-portugués Manuel de Villena¹³, quien entre 1791 y 1794 realizaría una interesantísima serie de láminas en color –conservadas en el Museo Naval de Madrid desde 1932– en las cuales quedaron plasmados algunos de los restos que serán de nuestro interés, así como la inauguración del llamado “Jardín de Antigüedades”, sito en el mismo recinto en el que un siglo atrás – principios del XVII– se había instalado el Convento de Jesús¹⁴.

Buena parte de aquel primitivo acopio de material estaría llamado a formar parte del Museo Arqueológico de Mérida, creado en 1838 en el recinto de la iglesia del convento de Santa Clara tras la readecuación para tal fin de dicho edificio con posterioridad a la Desamortización¹⁵. Al primer Museo llegaron piezas desde varios puntos de la ciudad, principalmente desde el primitivo conjunto custodiado en la Alcazaba, desde el citado “Jardín de Antigüedades” y desde el palacio del Duque de la Roca; y si bien no se realizó inventario alguno, cabe suponer la presencia entre sus fondos de piezas de época tardoantigua y altomedieval¹⁶. A pesar de todo ello, el interés de los estudiosos de la primera mitad del XIX recayó principalmente en los fragmentos marmóreos y en los testimonios epigráficos de época imperial, tal y como lo atestiguan las impresiones de José de Viu¹⁷, quien en la década de 1840 adopta para con la “cultura visigoda” un juicio de valor de carácter negativo, sin duda heredado de los preceptos de la historiografía gibboniana, tan vigentes aún entre los eruditos de la época. De esta forma, durante los primeros dos tercios del siglo XIX, a pesar de la realización de algunos apresurados inventarios, e incluso del interés suscitado entre los estudiosos españoles y europeos hacia el arte visigodo a raíz de los hallazgos de

¹² Una pionera disposición municipal destinada a la salvaguarda del patrimonio artístico emeritense frente a este tipo de acciones había sido llevada a cabo en 1724, cuando el Ayuntamiento decidió atesorar una serie de piezas de mármol en el recinto de la Conventual.

¹³ A. CANTO Y DE GREGORIO, *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de don Manuel de Villena Moziño, 1791-1794*, El Viso, Madrid, 2001.

¹⁴ Una parte de las piezas que en su día fueron custodiadas en el “Jardín de Antigüedades” puede contemplarse en su solar original, ocupado en la actualidad por el Parador de Mérida, sito en la Plaza de la Constitución, J. L. DE LA BARREARA ANTÓN, “Expolios de arquitectura decorativa romana y visigoda en el “Jardín de Antigüedades””, *Anas*, nº 19-20, 2006-2007, pp. 87-106.

¹⁵ M. BENDALA GALAN, “Museo de Mérida: de la Iglesia de Santa Clara al Museo de Arte Romano”. *ANAS* 7-8/1994-95. (1995), pp.21-30.

¹⁶ T. NOGALES BASARRATE-J. L. MOSQUERA MÜLLER, “La colección visigoda emeritense, una instalación provisional” *Boletín de ANABAD*, Tomo 38, nº 4, 1988, p. 523.

¹⁷ J. DE VIU, *Colección de inscripciones y antigüedades de Extremadura*, Sociedad de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres, Cáceres, 1846.

Guarrazar desde 1858¹⁸, encontramos un vacío de datos generalizado al respecto de aquellas piezas que serán objeto de nuestro estudio.

Los últimos años del siglo XIX fueron testigo de una primera e importante puesta en valor de la colección visigoda, que se explica fundamentalmente a través de la labor de la Subcomisión de Monumentos de Mérida –establecida en abril de 1868- y de la acción de individualidades de la talla de José Amador de los Ríos y de Mariano Carlos Solano, quinto Marqués de Monsalud. La figura de este último personifica de forma clarividente el agresivo entusiasmo hacia las antigüedades del que ocasionalmente hicieron gala varios eruditos, diletantes y coleccionistas españoles durante las primeras décadas de la Restauración. Tildado por muchos como la “bestia negra” de la arqueología emeritense, el Marqués de Monsalud llegó a ser un buen conocedor de la historia del territorio extremeño ¹⁹, especialmente de aquel comprendido entre las Vegas del Guadiana y las estribaciones septentrionales de Sierra Morena, decidiendo establecer él mismo su residencia, el Palacio de Monsalud, en la localidad de Almendralejo. Con ocasión de las labores de ampliación y de embellecimiento realizadas entonces en dicho edificio, el marqués se apropió de un importante volumen de piezas de escultura emeritense pertenecientes a los períodos tardoantiguo y altomedieval²⁰.

Si bien es verdad que el Marqués de Monsalud realizó una serie de acciones de despojo ciertamente vituperables –llegando en su avidez a adquirir incluso alguna pieza falsa²¹-, a él debemos una importante labor de promoción de las manifestaciones escultóricas de época visigoda. Ello se explica en gran medida a partir de su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia en 1898, el cual llevaba por título

¹⁸ Es en este momento cuando se desarrolla con mayor intensidad la actividad científica realizada por Amador de los Ríos, de la que tendremos oportunidad de ocuparnos más adelante.

¹⁹ J. MALLON-T. MARIN, *Las inscripciones publicadas por el Marqués de Monsalud (1897-1908). Estudio crítico* Madrid, CSIC, 1951; C. CALLEJO SERRANO, «Inscripciones del Museo de Cáceres, publicadas por Monsalud y por Mallón y Marín», *Revista de Estudios Extremeños*, 26, 1970, pp. 421-461; L. GARCÍA IGLESIAS, *El noble estudioso de Almendralejo. Autógrafos del Marqués de Monsalud en el Archivo del P. Fidel Fita S.J.*, Badajoz, Diputación Provincial, 1997.

²⁰ La muerte del marqués, acaecida en 1910, fue el punto de partida para la dispersión de muchas de las obras que él mismo había atesorado. Tras el desmantelamiento del Palacio Monsalud en 1934, salieron de éste una serie de lotes de diversa entidad, siendo adquirido el mayor de ellos por el Museo Arqueológico Nacional (Expediente 1930/95), compuesto por un total de 143 unidades. Otra parte de la colección fue adquirida por el librero barcelonés Rafael Casulleras. Actualmente se conservan en Almendralejo un total de ochenta piezas pertenecientes al primer atesoramiento, albergadas en la Colección Monsalud en el Convento de San Antonio. M. GARCÍA HERNÁNDEZ-J. D. CARMONA BARRERO, «La Colección Monsalud, un recurso didáctico», *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, Almendralejo 2001, pp. 30-39.

²¹ M. CRUZ VILLALÓN, *Mérida visigoda: la escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, 1985, p. 42, nota 3. La autora consideraba como falsificaciones los números de catálogo 397 y 398, y posiblemente 385.

Arqueología romana y visigótica de Extremadura. Al mismo tiempo, la estadía de Monsalud en la Real Academia incrementó el interés de sus integrantes hacia este período de la Historia de España. Tal disposición vino acompañada de una primera pero no por ello menos intensa labor de difusión científica de este ámbito de conocimiento a través del *Boletín* de dicha institución. Cabe señalar que el impulso de aquellos estudios centrados en la Hispania tardoantigua se había visto igualmente favorecido desde 1894, momento en el cual Fidel Fita recibió el cometido de velar por la conservación de los restos arqueológicos de la propia ciudad de Mérida.

Son de reseñar también las tentativas destinadas a la elaboración de un catálogo ordenado y razonado de las piezas albergadas en el Convento de Santa Clara desde 1901²², tentativas que no se materializaron de manera fehaciente hasta 1910, fecha en la cual Maximiliano Macías llevó a cabo el primer inventario de la colección. En él, un total de cincuenta y cinco piezas fueron adscritas al “período visigodo”²³. Las tareas de inventariado de Macías se inscribían en una nueva dinámica que, por ventura, habría de determinar muy positivamente el destino de las colecciones desde los primeros años del pasado siglo.

Un episodio crucial desde este punto de vista fue el que supuso la llegada a la capital del Guadiana de José Ramón Mélida en 1907. Este ya entonces afamado arqueólogo había sido enviado desde Madrid con el fin de redactar los volúmenes del Catálogo Monumental de España correspondientes a las provincias de Cáceres y Badajoz, según lo dispuesto en una Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública de 18 de abril de 1900²⁴. A pesar de que la ciudad continuaba por aquel entonces padeciendo una serie de males endémicos en lo referente a la conservación del patrimonio monumental²⁵, no cabe duda de que el arribo a la misma de Mélida supuso un punto de inflexión muy favorable de cara al mantenimiento y al conocimiento de las colecciones en los años que estaban por venir. Los nuevos criterios de preservación patrimonial vigentes al inicio del siglo pasado abrían la puerta hacia una nueva valoración del grupo escultórico visigodo. Así pues, en 1926 veía finalmente la luz el

²² T. NOGALES BASARRATE-J. L. MOSQUERA MÜLLER, 1988, p. 523.

²³ M. MACÍAS LIAÑEZ, *Inventario de piezas ingresadas en el Museo hasta 1910* (Ejemplar manuscrito). El mismo autor realizaba la primera guía-catálogo de la colección en 1913.

²⁴ A. VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, “1910-1936. La época de las grandes excavaciones”, *Cien años de excavaciones arqueológicas en Mérida. 1910-2010*, Mérida, 2010, p. 89.

²⁵ Cabe destacar un artículo publicado en 1912 por Francisco Giner de los Ríos en *El Radical*, en el cual se denunciaba la facilidad con la que en aquellos años el patrimonio artístico español se veía considerablemente mermado.

*Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz*²⁶, y poco después, en 1929, el propio Maximiliano Macías trataba de justipreciar el repertorio escultórico visigótico, alegando que éste necesitaba un mayor espacio expositivo en la totalidad de la muestra²⁷. Entretanto, el fecundo suelo de Mérida continuaba suministrando restos de escultura decorativa antigua y tardoantigua, los cuales fueron encontrando acomodos circunstanciales y almacenamientos provisionales en distintos puntos de la ciudad aún hasta algunos años después de la finalización de la Guerra Civil.

A lo largo de la década de 1940 la estimación y los miramientos proporcionados a las colecciones escultóricas emeritenses iban a sufrir un considerable salto cualitativo con la entrada en escena de José Álvarez Sáenz de Buruaga, una figura que a la postre habría de resultar trascendental de cara a la construcción del ulterior papel que habría de desempeñar la ciudad de Mérida en tanto centro ejemplar en aquello que atañe a la custodia del patrimonio monumental. En 1942, Joaquín María Navascués reclamaba la presencia en la capital extremeña de Sáenz de Buruaga, entonces un precoz erudito de muy prometedora carrera, con el fin de encomendarle la difícil tarea de ordenar los fondos del Museo Arqueológico²⁸. Durante el primer año de gestión de Sáenz de Buruaga, el Museo puso en práctica una activa política de acrecentamiento de fondos. En calidad de director desde 1944, y con la inestimable ayuda de García Gil, estas adquisiciones se vieron debidamente complementadas con una brillante labor de inventariado, hasta tal punto que hubieron de prepararse los dos anejos del recinto suroeste de Santa Clara en calidad de almacenes – dichos espacios permanecían habilitados para tal fin en el momento en el que se redactaron estas líneas-. La actividad de Sáenz de Buruaga no se limitó a la ya de por sí titánica labor de gestión de tan vasto conjunto, sino que además él mismo escribió alrededor de un treintena de importantes publicaciones²⁹ en las cuales no olvidó a la ciudad visigoda³⁰, cuyas creaciones iban ganando fama paulatinamente entre las cada vez más celebradas piezas altoimperiales. Así las cosas, a mediados del pasado siglo, y gracias a la tarea realizada principalmente por Sáenz de Buruaga, Macías y Mélida, los restos

²⁶ J. R. MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz. Tomo II*. Madrid, 1926.

²⁷ M. MACÍAS LIAÑEZ, *Mérida Monumental y Artística (Bosquejo para su estudio)*, 2ª ed., 1989, p. 165.

²⁸ A. VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, “Don José Álvarez Sáenz de Buruaga. Arqueólogo, Historiador, Bibliógrafo y Humanista”, *Revista de Estudios Extremeños*, Año 1996, Tomo LII, nº 2, p. 350.

²⁹ Vid. al respecto J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “José Álvarez Sáenz de Buruaga (1916-1995). Impulsor de la arqueología emeritense”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 2, 2006, pp. 196-197.

³⁰ J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA «Sobre la posible identificación de una iglesia visigoda dedicada a Santa María», *Archivo Español de Arqueología*, 42, 1969, pp 190-196; IDEM, «Epitafio del obispo emeritense Fidel», *Habis*, 1, 1970, pp. 205-207.

arqueológicos de Emerita Augusta empezaban a ganar un cierto renombre a nivel internacional.

Dicho reconocimiento empezó a atraer al gran público de manera gradual, de tal forma que en 1957 hubo de realizarse una primera guía de la ciudad acorde a unos criterios de naturaleza esencialmente divulgativa. En ella, Martín Almagro Basch introducía la colección visigoda con un conveniente reclamo hacia los visitantes, quienes contemplando sus piezas habrían de encontrarse ante un arte que “recoge la mejor tradición de los grandes centros productivos de Oriente, Alejandría y el Norte de África”³¹. Con motivo del incremento de la afluencia turística a la ciudad en los años del desarrollismo, el Museo Arqueológico iba a sufrir una serie de obras de remodelación, realizándose a la conclusión de las mismas una nueva guía para las visitas de la cual habría de encargarse en esta ocasión el propio Sáenz de Buruaga³². A pesar de los importantes avances realizados hasta aquella fecha en materia de gestión, inventariado, conservación y musealización, es preciso señalar que en los años sesenta del pasado siglo eran todavía muchas las piezas que se encontraban dispersas en los patios de la Alcazaba –también en sus almacenes– y de Santa Clara. Por si esto fuera poco, en la década siguiente aparecían nuevos lotes de restos, algunos de ellos tenidos como escultura decorativa de época visigoda³³, junto a la carretera del Matadero Regional. En aquellas fechas próximas a la Transición, todo parecía indicar que la capacidad de absorción del Museo Arqueológico de Mérida frisaba la extenuación.

En estas circunstancias el Museo Arqueológico cambió su titularidad a la de Museo Nacional de Arte Romano en 1975. Ello excluía parcialmente y desde un punto de vista nominal al conjunto visigodo, que desde entonces habría de iniciar una andadura un tanto incierta al verse tácitamente deslindado a nivel cronológico y contextual del grupo mayoritario³⁴. Tan solo un año después del cambio de denominación del recinto, Sáenz de Buruaga informaba de la existencia de varios lugares que, en un radio de veinte kilómetros desde Mérida, pudieron haber albergado edificios de culto de época tardoantigua³⁵. A pesar de que aún no se han realizado intervenciones arqueológicas en dichos emplazamientos, los restos entonces notificados en la “Quebrada de Carija”, en “El Espadañal”, en “El Vivero”, en las proximidades de Don Álvaro, en Guareña o en Montijo; no hacían sino augurar la

³¹ M. ALMAGRO BASCH, *Mérida. Guía de la ciudad y de sus monumentos*, Mérida, 1957, pp. 149-153.

³² J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, *Guía breve del Museo de Mérida*, Mérida, 1969.

³³ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 93.

³⁴ T. NOGALES BASARRATE-J. L. MOSQUERA MÜLLER, 1988, p. 521.

³⁵ J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, “Los primeros templos cristianos”, *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXXII-I, 1976, p. 154.

aparición, a corto y a medio plazo, de un mayor número de testimonios de cultura material tardoantigua en el *hinterland* de Emerita Augusta.

La década de 1980 iba a resultar de crucial importancia para el conocimiento de las manifestaciones escultóricas realizadas durante la etapa visigoda en la ciudad. En 1985 ve la luz el impagable estudio realizado por María Cruz Villalón³⁶, cuyo inmenso valor no solamente se manifestaría en su contenido científico sino que al mismo tiempo, la estudiosa extremeña aprovechaba para llamar la atención en él sobre la necesidad de crear en el futuro un museo visigodo en Mérida que diera cabida a la magnífica colección atendiendo a criterios de contextualización de carácter autónomo. Idéntica actitud habrían de mostrar por aquellas fechas otros conocedores del grupo escultórico emeritense, quienes reclamaban el emplazamiento de las que en 1988 eran ochocientas treinta y cuatro piezas –a las que habría que sumar las de pequeño formato conservadas en el MNAR- en un futurible museo de historia de la ciudad cuya ubicación, según opinión de Trinidad Nogales y de José Luis Mosquera³⁷, habría de disponerse en los alrededores del entonces recién estrenado edificio de Rafael Moneo. En aquel momento existía ya la conciencia cierta de que el viejo recinto de Santa Clara no podría prolongarse por mucho más tiempo en calidad de receptáculo de las piezas visigodas. Sin embargo los años transcurrieron y el proyecto del museo fue demorado.

Un magistral adelanto de lo que de aquél podría esperarse lo íbamos a encontrar en el Centro de Interpretación de la Basílica de Santa Eulalia, realizado con el fin de albergar los restos materiales aparecidos a raíz de la excavación de dicho edificio, iniciada en 1990³⁸. Esta excavación, modélica en España en el aspecto metodológico, hizo posible el hallazgo de varios fragmentos de escultura decorativa que no hicieron sino aumentar el interés de la comunidad científica por la Mérida tardoantigua. Al mismo tiempo cabe señalar que el centro de interpretación realizado *ex profeso*, diseñado por el arquitecto Horacio Fernández bajo la supervisión de los excavadores del yacimiento, Pedro Mateos y Luis Caballero, supuso el primer ejemplo en nuestro país de una musealización integral de la diacronía de la ciudad³⁹, sin renunciar con ello

³⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985.

³⁷ T. NOGALES BASARRATE-J. L. MOSQUERA MÜLLER, 1988, pp. 522 y 532. Cabe destacar la publicación por aquellas mismas fechas de una pequeña obra de síntesis centrada en el grupo emeritense en la que se incluye un catálogo acompañado de apuntes históricos y bibliográficos, J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-J. L. DE LA BARRERA ANTÓN, *Guía breve de la colección visigoda*, Mérida, 1987.

³⁸ P. MATEOS CRUZ, *La basílica de Santa Eulalia de Mérida. Arqueología y urbanismo. Anejos del Archivo Español de Arqueología*, XIX, Madrid, 1999, p. 30 y ss.

³⁹ R. NODAR BECERRA- P. MATEOS CRUZ, “La adecuación museográfica del yacimiento emeritense”, *Cien años de excavaciones arqueológicas en Mérida. 1910-2010*, Mérida, 2010, p. 201.

a la conveniente exposición de los restos aparecidos, presentados al visitante con un criterio científico y didáctico a la par que atractivo.

El protagonismo reclamado por este segmento de la historia de la ciudad fue puesto nuevamente de manifiesto poco tiempo después al hilo de la aparición del edificio identificado como el *xenodochium* construido por el obispo Masona en la Calle de San Lázaro⁴⁰. El yacimiento, por su parte, arrojaba nueva luz acerca de la producción de una escultura arquitectónica cuyo volumen no haría sino incrementarse de manera notable en los años posteriores. Así, en 2001 aparecía en la finca de “El Escobar” un interesantísimo fragmento perteneciente a la serie de placas-nicho ⁴¹ - custodiado en el almacén del Consorcio de Mérida en el momento en el que se redactan estas líneas- mientras que en 2004 fueron hallados nuevos restos en las excavaciones realizadas en la finca “Terrón Blanco”, en la salida norte de la ciudad⁴². A tenor de los acontecimientos y del rendimiento arqueológico visible en los últimos años, podemos afirmar que la aparición de material escultórico del período que nos ocupa en la ciudad de Mérida y en su área de influencia no ha llegado, ni mucho menos, a su fin.

Afortunadamente, muchos de los restos tardoantiguos que con seguridad continuarán emergiendo gracias a la preclara actividad desarrollada por los arqueólogos del Patronato de la Ciudad Monumental de Mérida, podrán ser custodiados en el lugar al uso tan anhelado desde hace décadas. Este edificio de nueva planta, en el que se empezó a trabajar en los últimos meses de 2009, dependerá administrativamente del MNAR, cuya ejemplar gestión en sus años de vida⁴³ no hace sino augurar lo que esperamos sea un futuro prometedor para la nueva sede. El recinto, que contará con entrada al público desde la Avenida del Arzobispo Antonio Montero – en las traseras del Teatro Romano y por lo tanto en el principal núcleo de atracción de la ciudad-, será edificado sobre una parcela de 3690 metros cuadrados, y su apertura definitiva viene siendo estimada para los años 2014-2015⁴⁴. Esta sede acogerá la Sección

⁴⁰ P. MATEOS CRUZ, “Identificación del *Xenodochium* fundado por Masona en Mérida”, *IV Reunión d’Arqueología Cristiana Hispánica*, 1995-a, pp. 309-316.

⁴¹ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 95.

⁴² J. J. CHAMIZO DE CASTRO, “La Vía de la Plata, testigo mudo de la ocupación del territorio emeritense”, *Memoria. Excavaciones Arqueológicas Mérida*, 10, 2004, pp. 47-76.

⁴³ A. VELÁZQUEZ JIMÉNEZ (ed.), 1983-2008. *25 Años haciendo amigos*. Amigos del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Mérida, 2008.

⁴⁴ *Hoy* [en línea] J. SORIANO, “La nueva cara del Museo Visigodo”, 2010 -[ref. de 6 de agosto]. Disponible en internet: <http://www.hoy.es/v/20100806/merida/nueva-cara-museo-visigodo-20100806.html>.

de Antigüedades Cristianas, Visigodas e Islámicas del MNAR ⁴⁵, sustituyendo definitivamente la ubicación de la colección visigoda del Convento de Santa Clara.

La nueva sede habrá de posibilitar una muestra razonablemente estructurada en la cual las colecciones tardoantigua y altomedieval sean articuladas de tal forma que su grado de identidad dentro del vasto conjunto arqueológico emeritense sea debidamente individualizado, sin renunciar con ello a su valoración en tanto componentes de una secuencia histórica extraordinariamente dilatada. Al mismo tiempo, esta futura contextualización museográfica permitirá que las piezas que nos ocuparán en el presente trabajo reciban unas mejores atenciones por parte de los especialistas y del gran público, abriendo así una nueva etapa en lo que a la valoración del grupo escultórico se refiere, así como en lo tocante a su estudio, análisis e inserción en la historia de la ciudad.

Historia de la investigación. Del arte “latino-bizantino” a “Visigodos y Omeyas”.

La primera publicación que dedicó a las piezas integrantes de la colección de escultura tardoantigua de Mérida un análisis particularizado y deslindado cronológica y estilísticamente del grupo ornamental romano se debe a José Amador de los Ríos⁴⁶. Es por ello por lo que desde los últimos años del siglo XIX, todos los especialistas en el conjunto escultórico emeritense de época post-romana han coincidido en señalar la importancia del estudio realizado en su día por este erudito andaluz, que sin ningún género de dudas merece ser proclamado pionero en el conocimiento, enunciado y posterior divulgación de esta parcela del arte hispánico. Amador de los Ríos trató de llevar a cabo una puesta en valor del conjunto escultórico de la capital lusitana a través de una caracterización morfológica de sus principales piezas. Su objetivo último era integrar la entonces unánimemente denominada plástica visigoda en los márgenes definitorios de la expresión artística altomedieval, siempre acorde a los preceptos inherentes a la individualización estilística que imperaban en las principales escuelas europeas de finales del siglo XIX y principios del XX. El posicionamiento adoptado por Amador de los Ríos, así como por otros tantos especialistas en la materia durante las mismas fechas, encuentra su justificación en el hecho de que en aquellos momentos se estaban empezando a dar a conocer, de manera tan paulatina como fragmentaria y

⁴⁵ N. BARRERO MARTÍN, “El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida”, *Cien años de excavaciones arqueológicas en Mérida. 1910-2010*, Mérida, 2010, p. 231.

⁴⁶ J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, *Monumentos latino-bizantinos de Mérida*, Madrid, 1877.

parcializada, los principales vestigios de la cultura material del Mediterráneo tardoantiguo. Tales circunstancias obligaban a la comunidad científica de la época a establecer una serie de modelos de interpretación cronológicos y tipológicos sujetos a un único patrón homogeneizador, derivado a su vez de una postura analítica de marcado cariz positivista.

En el caso hispano, dicha lectura estaba llamada a ser estructurada en torno al gran hito arqueológico que supuso el hallazgo del tesoro de Guarrazar⁴⁷. Los sugerentes niveles de singularidad que ofrecían tanto las piezas de orfebrería como los restos de decoración escultórica encontrados en el municipio toledano habrían de rubricar desde entonces y de manera irremisible cualquier parámetro de caracterización de aquello que casi con total consenso pasó a denominarse “arte visigodo”. En esta tesitura, Amador de los Ríos pudo incorporar las manifestaciones artísticas entonces asociadas al “período visigodo” a un primitivo paradigma articulado fundamentalmente en torno a los núcleos productivos de Toledo⁴⁸, Mérida⁴⁹ y más tarde la Bética⁵⁰, y que a su vez habría de ser bautizado por él mismo con el término “arte latino-bizantino”. Llegados a este punto, y no obstante hubiesen de transcurrir aún algunas décadas para que la comunidad científica retomase de nuevo el interés por la colección escultórica emeritense, conviene señalar que la mayor parte de las publicaciones que vieron la luz con posterioridad a la labor realizada por este investigador se centraron en encontrar en el arte oriental, y más concretamente en el arte de Bizancio, el inmediato ascendiente ideológico y formal de la plástica realizada en Hispania durante los siglos VI y VII.

Al compás de una aceptación generalizada de los preceptos enunciados por Amador de los Ríos, los primeros años del pasado siglo transcurrieron en una actitud de relativo desinterés hacia el conjunto visigodo de Mérida, siendo reseñables tan solo las episódicas alusiones de Fidel Fita al respecto del mismo⁵¹, así como las distintas reflexiones esgrimidas por Gómez Moreno al hilo de la hipotética actividad edilicia realizada en Toledo durante los años de la dominación visigoda⁵².

⁴⁷ L. BALMASEDA MUNCHARAZ, “De la historia del hallazgo y la arqueología de Guarrazar”, A. PEREA (ed.), *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001, pp. 63-117.

⁴⁸ J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, *El arte latino bizantino y las coronas visigodas de Guarrazar. Ensayo histórico crítico*, Madrid, 1861.

⁴⁹ IDEM, 1877.

⁵⁰ J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO-R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, *Monumentos latino-bizantinos de Córdoba*, Madrid, 1879.

⁵¹ F. FITA COLOMÉ, “Arqueología romana y visigótica en Extremadura”, *Boletín de la Academia de Historia*, Madrid, 1900.

⁵² M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1997 (1919), p. 9.

Un papel sumamente importante de cara a la llamada de atención sobre el grupo escultórico emeritense es el que habría de desempeñar en los años de posguerra la colección de restos epigráficos conservados en la ciudad. En este sentido, primero José Vives⁵³ y poco después Joaquín Navascués⁵⁴ aludían al notable interés que presentaban las piezas de escultura ornamental como fuente de estudio complementario de la historia de la capital del Guadiana, sobre todo tras la desaparición en ella del poder romano. En las décadas centrales del siglo XX se sitúan los trabajos llevados a cabo por Emilio Camps⁵⁵, quien se encargaría de establecer una serie de precisiones y de apuntes cronológicos acerca del grupo escultórico visigótico, al tiempo que sentaba las bases para la configuración de algunos de los estudios que estaban por venir. Camps, por su parte, fue el primero en otorgar al conjunto de pilares y de pilastras la condición de “abanderados” de la colección y del período. Entre tanto, a lo largo de los años de 1940 asistimos al paulatino reconocimiento de la identidad y genuinidad del grupo escultórico lusitano en su conjunto⁵⁶.

La individualización de la fuerte personalidad artística del taller emeritense iba a ser potenciada en aquellos mismos años por Helmuth Schlunk⁵⁷, que se ocupó de ofrecer nuevos puntos de vista al respecto de las piezas de escultura en un incipiente panorama abierto al hilo de la sistematización de las características formales propias de las creaciones artísticas de la Hispania tardoantigua. Las hipótesis formuladas por el arqueólogo alemán incidían especialmente en la relación existente entre las manifestaciones peninsulares y aquellas llevadas a cabo en el ámbito mediterráneo oriental, fundamentalmente en el mundo bizantino⁵⁸. La línea de investigación abierta por Schlunk, deudora de alguna manera de los postulados enunciados hacía más de medio siglo por Amador de los Ríos, encontró pronta acogida⁵⁹ y larga descendencia en el panorama científico. Las hipótesis barajadas por este investigador, basadas en el manejo de lo que en aquel entonces era un amplio y en ocasiones ignoto abanico de referentes artísticos extra-peninsulares, estaban llamadas a consolidar el sistema comparativo como metodología dominante a la hora de analizar la producción

⁵³ J. VIVES, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, 1942.

⁵⁴ J. NAVASCUÉS Y DE JUAN, “De epigrafía cristiana extremeña”, *Archivo Español de Arqueología*, 69 (1947).

⁵⁵ E. CAMPS CAZORLA, “El arte hispanovisigodo”, *Historia de España*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, tomo III, Madrid, 1940.

⁵⁶ A. VIANA, “Pax Iulia. Arte romano visigótico”, *Archivo Español de Arte*, nº 19, Madrid, 1946, pp. 93-109.

⁵⁷ H. SCHLUNK, “Arte visigodo”, *Ars Hispaniae*, vol. II, Madrid, 1947.

⁵⁸ IDEM, “Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda”, *Archivo Español de Arqueología*, 1945, pp. 75-82.

⁵⁹ v.g. M. WERNER, “Hallazgos bizantinos en España”, *Cuadernos de Historia Primitiva*, III, 1948.

escultórica emeritense. Junto con Camps, Schlunk estableció los primeros patrones cronológicos aplicables a la escultura emeritense. En ellos, al siglo VI le fue asignada una condición embrionaria caracterizada por la recepción de modelos externos, mientras que el VII habría de suponer un momento de consolidación de los usos ornamentales. Dicha madurez fue concebida como un síntoma previo al debilitamiento que los talleres emeritenses habrían de mostrar en confrontación con otros centros de producción –principalmente Toledo–, y con el que se habría de poner fin a una actividad creadora condensada en dos centurias.

En los años centrales del siglo XX la insistente búsqueda de un hipotético ascendente foráneo de la escultura emeritense continuó siendo el signo distintivo de los principales estudios historiográficos elaborados a este respecto. Esta caracterización resultó de crucial importancia de cara a avalar el protagonismo y el significado de dichas piezas ante la comunidad científica y el gran público. La escultura arquitectónica de Mérida ha sido desde entonces vista con frecuencia como un apéndice del exquisito arte áulico ravenaico y constantinopolitano instalado en pleno corazón de la vieja Lusitania. Así las cosas, no tardaron la condición genuina y la calidad de las obras que nos ocupan en recibir una esencia de dimensión modélica para el resto de manifestaciones peninsulares. La escultura emeritense pasó a convertirse en una suerte de patronímico de la escultura hispano-visigoda⁶⁰.

Por otra parte, y gracias fundamentalmente a las consideraciones de Pedro de Palol, la producción de Emerita Augusta empezaba a percibirse no solamente como una singular reverberación del arte oriental o norteafricano, sino como un brillante epílogo de la romanidad⁶¹. Sin embargo, en la década de 1960 la interpretación de la creación altomedieval se encontraba aún fuertemente sujeta a la articulación de patrones tipológicos, y en dicha tesitura el repertorio decorativo emeritense proporcionó un inmejorable soporte referencial en sí mismo, que incitaba al investigador a desarrollar una atractiva labor de rastreo de ascendentes estilísticos procedentes de los sustratos culturales germano, oriental y en menor medida romano.

El último tercio del siglo XX iba a ser testigo de una serie de episodios que a la postre habrían de condicionar el estudio de las piezas emeritenses. Ya algunos años atrás se había dado a conocer la iglesia de San Pedro de Mérida⁶², que además de

⁶⁰ P. DE PALOL Y SALELLAS, *Arte hispánico de época visigoda*, Barcelona, 1968, p. 84.

⁶¹ IDEM, “Esencia del arte hispánico de época visigoda: romanismo y germanismo”, *I goti in Occidente*, Settimana di Studio di Spoleto, III, 1956, pp. 65-126.

⁶² M. ALMAGRO BASCH-A. MARCOS POUS, “Excavaciones de ruinas de época visigoda en la aldea de San Pedro de Mérida”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XIV, nº1, Badajoz, 1958, pp. 75-93; A. MARCOS POUS, “La iglesia visigoda de San Pedro de Mérida”, *Beiträge zur Kunstgeschichte und*

proporcionar una serie de restos de escultura decorativa, se presentaba como una edificación *ex novo* que de forma más clarividente que la mayor parte de los yacimientos conocidos hasta entonces, se prestaba a arrojar algo de luz acerca de la problemática cuestión inherente a la disposición litúrgica de los edificios tardoantiguos. El análisis de San Pedro de Mérida habría de convertirse en el primer eslabón en una secuencia de espacios de culto que fueron estudiados en la década de 1970 y que facilitaron información útil acerca de la producción escultórica en la Lusitania tardoantigua.

Así, la ermita de Santiago en Alburquerque (Badajoz) iba a proporcionar, por ejemplo, algunos datos reveladores acerca de la reutilización de elementos romanos en las edificaciones de época tardoantigua y altomedieval⁶³. En 1973 se llevó a cabo una intervención en el edificio de Valdecebadar de Olivenza (Badajoz), en el cual se encontraron restos de materiales esculpidos⁶⁴, tal y como habría de suceder en la basílica de Casa Herrera⁶⁵ (Badajoz) o en la ermita de Santa Olalla (Cáceres)⁶⁶. Del análisis de esta última se habría de encargar magistralmente Enrique Cerrillo, a quien debemos entre otras cosas el haber sido pionero en la realización de un estudio del material escultórico lusitano desde un punto de vista no solamente iconográfico⁶⁷, sino al mismo tiempo litúrgico y funcional⁶⁸. Para finales de la década de 1970 parecía claro que el *hinterland* de Emerita Augusta estaba en grado de dotar a la producción

Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung (1958), Colonia, 1962, pp. 104-130.

⁶³ El principal estudioso de la ermita de Santiago en aquel momento fue José Bueno quien, consciente de la importancia ya entonces conferida a la escultura emeritense, trató de interpretar una hipotética arquitectura desarrollada paralelamente a la misma. J. BUENO ROCHA, "Antiguas iglesias de Extremadura. La ermita de Santiago en Alburquerque (Badajoz)", *Alcántara. Revista de Cultura Extremeña*, nº 173, Cáceres, 1973, pp. 5-16. Más adelante se ha planteado la posibilidad de la reutilización de restos escultóricos de época romana en su ábside, mientras que a día de hoy la adscripción cronológica del templo continúa siendo objeto de debate, L. CABALLERO ZOREDA-F. ARCE, "El enigma de una iglesia. La ermita de Santiago de Alburquerque (Badajoz)", *Norba-Arte*, vol. XXV, 2005, pp. 5-35.

⁶⁴ T. ULBERT, "Die westgotenzeitliche Kirche von Valdecebadar bei Olivenza (Prov. Badajoz)", *Madridrer Mitteilungen*, nº 14, 1973, pp. 202-216.

⁶⁵ L. CABALLERO ZOREDA-T. ULBERT- T. A. VARELA, *La basílica paleocristiana de Casa Herrera en las cercanías de Mérida (Badajoz)*, Madrid, 1976, p. 92 y ss.

⁶⁶ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "Las ermitas de Portera y Santa Olalla. Aproximación al estudio de las cabeceras rectangulares del siglo VII", *Zephyrus*, XXXII-XXXIII, Salamanca, 1981, p. 238. Cabe destacar las nuevas dudas que al respecto de la escultura decorativa lusitana suscitaba la ermita de Portera, la cual a pesar de poseer unas dimensiones considerables ofrecía un material escultórico ciertamente insignificante.

⁶⁷ IDEM, "Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones", *Zephyrus*, XXV, Salamanca, 1974, pp. 439-455; IDEM "Iconografía del relieve de Montánchez. Acerca de un posible programa decorativo en las iglesias del siglo VII", *Estudios dedicados a Carlos Callejo*, Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 1979, pp. 199-209.

⁶⁸ IDEM, "El tenante de altar de época visigoda de Santa Cruz de la Sierra (Cáceres)", *Alcántara*, nº 175, , 1975, pp. 17-24; IDEM, "Cancel de época visigoda de Montánchez, Cáceres", *Zephyrus*, XXIII-XXIV, 1972-1973, pp. 261-268.

escultórica capitalina de una entidad y de un significado aún mayores si cabe tanto en el espacio como en el tiempo. De la misma manera, una aproximación a los restos decorativos de Casa Herrera abría las puertas a la posible existencia de un eslabón previo en la cronología del conjunto de piezas aparecido en la ciudad, dotando a este último de un nuevo significado. Durante la década de 1970 aumentó considerablemente el interés por la colección, y no deja de ser significativo el hecho de que en 1973 y 1978 apareciesen dos obras de síntesis fundamentales en las que las piezas escultóricas de Mérida volvían a jugar un papel protagonista a la hora de entender el arte hispánico de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media⁶⁹.

Con la intención de ordenar el ya entonces abundante material lapídeo, de estudiar la formación y el desarrollo de las distintas tipologías decorativas, de proyectar sobre las obras una sistemática interpretación desde el punto de vista iconográfico, y de valorar la totalidad de la colección visigoda emeritense⁷⁰, la profesora Cruz Villalón se embarcó en el formidable y riguroso proyecto científico que supuso la elaboración de su tesis doctoral. Esta, que fue realizada bajo la dirección de Don José María Blázquez y defendida en 1983 en la Universidad Complutense de Madrid, sería publicada dos años más tarde, en 1985. No nos estaríamos equivocando si dijésemos que la obra de María Cruz ha sido el gran punto de inflexión en lo que se refiere al análisis científico de la producción escultórica de la capital lusitana en los siglos altomedievales. Existe un *antes* y un *después* de la colosal empresa que llevó a esta investigadora extremeña a catalogar un total de cuatrocientas piezas, medirlas, fotografiarlas, dotarlas de una cronología justificada y al mismo tiempo individualizar en ellas los distintos motivos decorativos, acompañados todos ellos de paralelismos brillantes en la mayoría de los casos. La propia investigadora reconocería más tarde los problemas derivados del hecho que supuso y supone aún a día de hoy enfrentarse a un tan vasto conjunto de piezas que, además de presentarse descontextualizadas, ha ido creciendo hasta en un cincuenta por ciento en los años posteriores⁷¹. El incremento de material no ha hecho sino dar razón a la misma autora, que defendió desde el inicio de su trayectoria profesional el enorme poder creativo de la comunidad de Mérida durante la tardoantigüedad y la Alta Edad Media. Al mismo tiempo los argumentos

⁶⁹ Nos estamos refiriendo fundamentalmente a J. FONTAINE, *El Prerrománico*, vol. 8 de la serie La España Románica, Madrid, 1973; y a H. SCHLUNK-TH. HAUSCHILD, *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Maguncia, 1978.

⁷⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 18.

⁷¹ M. CRUZ VILLALÓN, "La escultura cristiana y altomedieval en Extremadura", P. MATEOS-L. CABALLERO ZOREDA (Eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura. Época tardoantigua y altomedieval*. Anejos del Archivo Español de Arqueología, Mérida, 2003, pp. 253 y 256.

por ella misma postulados no solamente han sido la base del gran interés despertado en los últimos años al respecto de estas piezas⁷², sino también de los ulteriores acercamientos a la escultura altomedieval emeritense e hispánica en general⁷³. En este sentido, es preciso señalar que el trabajo que aquí nos ocupa se inició en buena medida alentado por las intenciones expuestas por María Cruz a principios de la década de 1980, pues ella misma indicaba que su labor debería ser continuada en el futuro en tanto que el objeto de la misma era nada menos que el estudio de la colección escultórica altomedieval más rica de España⁷⁴.

El mérito del trabajo realizado por la profesora Cruz residía en varios factores. El primero de ellos fue el de haber sido confeccionado sin el sustento de una base de estudio previa al respecto, ya que si bien las piezas correspondientes a la escultura visigoda habían sido recogidas parcialmente en algunas de las obras de síntesis a los que hemos venido aludiendo, no existían en España amplios trabajos de catalogación regional como los que podía haber en otros lugares como Francia o Italia. Desde esta perspectiva, consideramos lícito asignar a la *Mérida Visigoda* de Cruz Villalón una condición prometética cuya semilla no tardaría en encontrar continuidad⁷⁵. No menos importante a la hora de entrar en la valoración del trabajo de Cruz Villalón fue la plena consciencia manifestada en todo momento por parte de la autora al respecto de los obstáculos de índole metodológica a los cuales se enfrentaba. En este sentido, podemos afirmar que la cautela en el manejo de los datos concernientes al conocimiento de la realidad histórico-artística emeritense ha sido una de las principales señas de identidad que han caracterizado la ulterior y valiosa producción científica realizada por esta investigadora. Partiendo de aquella primera catalogación y estudio de cuatrocientas piezas, Cruz Villalón establecía una diferenciación de las mismas a partir de dos grupos lo suficientemente coherentes desde el punto de vista morfológico como para proponer una serie de precisiones cronológicas muy bien razonadas desde el dominio comparativo. Al mismo tiempo, a partir de estas mismas premisas morfológicas, la autora dejaba la puerta abierta a una potencial prolongación del segmento temporal en el cual poder ubicar las obras realizadas en la ciudad. Dichas pesquisas estaban llamadas a ser la base del discurso elaborado en profundidad por la misma autora años

⁷² J. M. HOPPE, "Le corpus de la sculpture visigothique: libre parcours et essai d'interprétation", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, 1999), Mérida, 2001, p. 317.

⁷³ L. CABALLERO ZOREDA, "Arquitectura tardoantigua y altomedieval en Extremadura", P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coords.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Mérida, 2003, p. 143.

⁷⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 245-246.

⁷⁵ v.g. J. STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, *Las artes decorativas visigodas en Toledo*, Madrid, 1986.

más tarde, según el cual algunas de las piezas de la colección habrían sido producto directo de la influencia omeya sobre los talleres de la ciudad.

Antes de regresar de nuevo al camino abierto al hilo de estas hipótesis, cabe señalar la aportación realizada en la misma década de 1980 por el profesor Salvador Andrés Ordax. A él debemos una más que meritoria labor de acercamiento al patrimonio altomedieval lusitano⁷⁶, así como la elaboración de una serie de notables pesquisas desarrolladas al hilo de la producción artística visigoda en Extremadura. Estas últimas fueron recogidas y convenientemente sintetizadas con motivo de su discurso de ingreso en la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes en 1982⁷⁷. Las ideas de Andrés Ordax se resumían principalmente en una toma de conciencia al respecto de la ausencia de cronologías sólidas de cara al estudio de un conjunto de piezas que dicho investigador entroncaba con el pasado romano de la ciudad, reavivando con ello el debate acerca de la identidad cultural del grupo y de la totalidad del período que nos ocupa⁷⁸. Con el declinar de la década de 1980 y tras más de un siglo de investigaciones, la historiografía española empezaba a tomar verdadera conciencia del problema que había supuesto el hecho de conceder una atención casi exclusiva a la producción escultórica realizada en centros tales como Toledo, Tarragona o la propia Mérida⁷⁹. Esta última circunstancia había contribuido de alguna manera a la obtención de una visión sumamente sesgada de los distintos focos creativos a lo largo del período tardoantiguo y altomedieval en la Península Ibérica.

Es necesario mencionar aquí que en los mismos años de 1980, desde el panorama científico portugués se estaban planteando determinados modelos de exégesis de condición novedosa con respecto de aquellos vigentes en España, donde la tradición historiográfica de corte germánico ejercía aún un poderoso ascendente. De esta forma, en el país vecino empezaban a encontrar un eco ciertamente significativo algunos modelos de análisis que, inéditos hasta entonces, venían caracterizados por una mayor flexibilidad desde el punto de vista cronológico e interpretativo en su aplicación al estudio de las realizaciones materiales altomedievales. Esta tendencia fue

⁷⁶ S. ANDRÉS ORDAX, “La basílica hispanovisigoda de Alcuéscar (Cáceres)”, *Norba. Revista de arte, geografía e historia*, nº 2, 1981, pp. 7-22.

⁷⁷ IDEM, *Arte hispanovisigodo en Extremadura*, Cáceres, 1982.

⁷⁸ IBIDEM, pp. 23 y 29.

⁷⁹ X. BARRAL I ALTET, “La sculpture d’époque visigotique dans la Péninsule Ibérique”, *XXXIX Corso di Cultura sull’arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: “Archeologia e Arte nella Spagna tardoromana, visigota e mozarabica”*. Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine, Ravenna, 4-11 aprile 1987, Ravenna, 1987, p. 15.

vehiculizada principalmente por Carlos Alberto Ferreira⁸⁰, quien barajó una serie de primeras pesquisas de carácter revisionista al respecto de la datación de algunas piezas tenidas hasta entonces como visigodas de manera unánime. Esta línea de investigación, más amplia y crítica, estaba llamada a abrirse camino en la década siguiente y a consolidarse con fuerza durante los siguientes años en el panorama investigador peninsular.

La década de 1980 se cierra con un capítulo crucial de cara al estudio de la escultura visigoda emeritense. Crucial fundamentalmente por haber aportado un dato de valor sincrónico y contextual en un grupo de piezas caracterizado precisamente por la ausencia de este tipo de parámetros de recreación en el aspecto material. En 1989 aparece en el transcurso de las excavaciones realizadas en la barriada de Santa Catalina una pilastra de dimensiones y morfología semejantes a las conservadas en la Alcazaba. El contexto en el cual apareció este enorme fragmento fue identificado por Pedro Mateos como el *xenodochium* construido en la ciudad en tiempos del obispo Masona, es decir, entre las décadas finales del siglo VI y los primeros años del VII. De esta forma, no solamente se pudo adscribir una cronología más o menos cierta a una parte del grupo de pilastras y de otros elementos asociados a ellas⁸¹, sino que al mismo tiempo el hallazgo proporcionaba una no menos valiosa información desde el punto de vista funcional, en tanto que la pilastra había aparecido derrumbada en la nave del edificio junto a las claves de dos arcos de herradura destinados a unir los pilares de la nave o acaso los corredores que hipotéticamente existieron en el recinto⁸².

Señalábamos con anterioridad la gran trascendencia del estudio realizado por Cruz Villalón, cuya mención debe ser retomada en este momento con el fin de resumir la que ha sido a la postre su más duradera herencia conceptual. Cuando la tesis de María Cruz vio la luz, la investigadora mostraba sus dudas acerca de la adscripción cronológica a época visigoda de un determinado número de piezas de la colección⁸³. Sin embargo, en aquel entonces el modelo explicativo vigente era demasiado hermético e impermeable como para exponer un planteamiento que elevase la cronología de un grupo tenido hasta el momento como mayoritariamente homogéneo. Desde aquella primera reflexión hasta el día de hoy podemos decir que el panorama científico ha

⁸⁰ C. A. FERREIRA DE ALMEIDA, “Arte Moçarabe e da Reconquista”, *História da Arte em Portugal*, vol. II, Lisboa, 1986.

⁸¹ Siempre y cuando los restos del edificio encontrado en la barriada de Santa Catalina se correspondan al *xenodochium* construido por Masona. Por nuestra parte nos inclinamos a considerar válidas las hipótesis elaboradas al respecto por Pedro Mateos.

⁸² P. MATEOS CRUZ, 1995-a, pp. 311 y 315.

⁸³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 428-429.

dado un giro de ciento ochenta grados, llegando la propia Cruz a valorar la posibilidad de ensanchar los límites cronológicos de la colección emeritense hasta época omeya y en un contexto mozárabe⁸⁴. De hecho, ya en 1991 Pedro de Palol también había considerado la posibilidad de que existiesen determinadas filiaciones omeyas en algunas de las manifestaciones arquitectónicas peninsulares que habían sido tradicionalmente consideradas como anteriores al siglo VIII⁸⁵.

Al amparo de estas reflexiones, la década de 1990 daba paso a una importantísima actividad de revisión centrada en las creaciones de la tardoantigüedad y del alto medievo hispánico, y ejemplificada fundamentalmente en la incansable labor de Luis Caballero y de su escuela. Las hipótesis de Caballero se han centrado preferentemente en el dominio de la arquitectura, sobre todo desde el momento en el cual este investigador expuso su postura al hilo de las apreciaciones cronológicas y tecnológicas que Garen había formulado alrededor de la iglesia de Santa María de Melque⁸⁶. Sin embargo dicho autor, profundo conocedor a su vez de la escultura decorativa, ya había manifestado con anterioridad a estas reflexiones una serie de dudas acerca de la cronología de los programas ornamentales albergados en algunos edificios peninsulares tales como Santa Comba de Bande, San Gila de Nazaré o San Pedro de Balsemao⁸⁷, situándolos en una fase post-visigoda/prerrománica. Poco después, el mismo Luis Caballero apelaría al elemento omeya en las artes decorativas – entre ellas la escultura– como un canal de transmisión del clasicismo en el mundo altomedieval⁸⁸, incrementando con ello el grado de vinculación propuesto entre un importante número de piezas y edificaciones cristianas y la cultura andalusí.

Las premisas de Luis Caballero al respecto de la arquitectura y de la escultura decorativa habrían de servir a Cruz Villalón para retomar el discurso que ella misma

⁸⁴ IDEM, “El taller de escultura de Mérida: Contradicciones de la escultura visigoda”, *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, 2001.p. 275.

⁸⁵ P. DE PALOL Y SALELLAS, *Arte y Arqueología*, en Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, vol. III. 2, *España Visigoda. La Monarquía. La Cultura. Las Artes*, Madrid, 1991.

⁸⁶ S. GAREN, “Santa María de Melque and Church Construction under Muslim Rule”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, (1992), pp. 288-305.

⁸⁷ L. CABALLERO ZOREDA, “¿Visigodo o asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un nuevo “marco de referencia” de la arquitectura y la escultura altomedieval en el Norte y Oeste de la Península Ibérica”, en XXXIX *Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: “Aspetti e problemi di archeologia e storia dell’Arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo”*, Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine. Ravenna, 6-12 aprile 1992, 1992-a, pp. 179 y ss.

⁸⁸ IDEM, “Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del VIII e inicios del X”, *Al-Qantara*, 15-16 (1994-95), pp. 321-348.

había abierto una década antes⁸⁹, esta vez en un ambiente considerablemente más receptivo, si bien no siempre favorable. Al mismo tiempo, en Portugal Manuel Luis Real barajaba en 1995 la posibilidad de retrasar la cronología de una serie de manifestaciones arquitectónicas y escultóricas producidas en el ámbito luso⁹⁰. Así las cosas, para mediados de la década de 1990 el debate entre el modelo tradicional y las nuevas propuestas estaba más abierto que nunca. Hasta aquel momento, en el caso de la Lusitania, la arquitectura, la decoración esculpida y la cerámica habían sido tenidos por la mayor parte de los investigadores como elementos de datación relativamente fiables. Sin embargo, el cambio empezaba a tomar forma y concreción en el horizonte científico, pues todos estos ámbitos, que a priori se prestaban con mayor facilidad a adquirir cierta identidad contextual mediante el análisis comparativo, veían cómo el modelo de datación mediante argumentos tipológicos que justificaba su etiología era puesto en tela de juicio.

De esta manera, la cronología de muchas de las piezas que aquí nos ocupan empezó a ser pospuesta, al tiempo que en 1998 la propia María Cruz comenzaba a estudiar con detenimiento el grupo de escultura decorativa conservado en Badajoz, y tradicionalmente entendido como factura de época visigoda. Como resultado de aquel análisis, la investigadora llegaría a plantear la hipótesis, muy atractiva por otra parte, de que las piezas pacenses fuesen realizadas con posterioridad a la refundación de la ciudad por parte de Ibn Marwan a finales del siglo IX⁹¹. Asimismo, Cruz llegó a dar cabida a la posibilidad de que la ciudad de Mérida atravesara una fase de recuperación cultural y económica durante los años finales del siglo VIII y las primeras décadas del IX. Al mismo tiempo, dicha recuperación habría supuesto el relance de los talleres escultóricos en paralelo al resurgir industrial potenciado por la administración del emirato cordobés en la antigua Lusitania romana. Una parte importante de estos argumentos estuvo justificada a partir de las conclusiones obtenidas por Luis Caballero y por Fernando Sáez con motivo del análisis de la producción escultórica inventariada en Santa Lucía del Trampal la cual, producida contemporáneamente a la construcción del edificio, arrojaba una cronología postulada entre finales del siglo VIII y principios

⁸⁹ M. CRUZ VILLALÓN, “Mérida entre Roma y el Islam. Nuevos documentos y reflexiones”, *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10. Mérida, 1995-a, pp. 153-184.

⁹⁰ M. L. REAL, “Innovação e resistência: dados recentes sobre a antiguidade crista no occidente peninsular”, *IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica, Lisboa, 1992*, 1995, pp.17-68.

⁹¹ M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 260 y ss.

del siglo IX⁹², en un contexto vinculado precisamente al renacer de los usos constructivos que habría favorecido la estatalidad omeya.

El nuevo panorama abierto por la corriente mozarabista vino acompañado, tal y como señalábamos anteriormente, de la aparición de nuevos restos de escultura decorativa en el circuito emeritense, entre los cuales cabría incluir todos aquellos que fueron inventariados con motivo de las excavaciones realizadas en la basílica de Santa Eulalia. A la luz de estos nuevos e importantísimos testimonios, el propio Pedro Mateos llegaba a proponer una nueva clasificación de los restos de escultura decorativa tardoantigua y altomedieval de la ciudad que matizase y completase la primitiva segregación en dos grupos postulada años antes por Cruz Villalón. El arqueólogo extremeño reclamaba así un marco cronológico más amplio atendiendo a motivos fundamentalmente de índole técnica, llegando a establecer para su estudio cinco grupos de caracterización. El primero de ellos (grupo 1, segunda mitad del siglo V) se relacionaría con el momento en el cual tuvo lugar la edificación de Santa Eulalia, el segundo (grupo 2, primera mitad del siglo VI) presentaría una serie de características transicionales que irían desligándose de los preceptos técnico-estéticos de la baja romanidad, el tercero (grupo 3, segunda mitad del siglo VI) mostraría ya un influjo bizantino que daría lugar al grupo 4 (siglos VII y VIII), mientras que el quinto bloque (grupo 5) presentaría una serie de caracteres cuyo grado de indefinición le excluía de los grupos primeramente enunciados⁹³.

La encomiable tarea realizada por estos investigadores durante la década de 1990 entraba de lleno en el siglo XXI mediante la notabilísima carta de presentación que iba a suponer la organización de los ya clásicos simposios “Visigodos y Omeyas”. En dichas reuniones, así como en la importante labor investigadora y divulgadora que éstas han venido generando a lo largo de la última década, autores como Luis Caballero, Manuel Luis Real o la propia Cruz Villalón han tenido ocasión de exponer sus premisas acerca del rebasamiento de los límites cronológicos que habían sido propuestos por parte de la historiografía de corte más tradicional. Por otra parte, investigadores de la talla de Achim Arbeiter han tenido ocasión de defender en estas mismas reuniones la vigencia un modelo de corte consensuado en el cual muchas de

⁹² L. CABALLERO ZOREDA-F. SÁEZ LARA, *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres)*, Mérida, 1999.

⁹³ P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 174-175.

las obras consideradas visigodas continuarían siendo asociadas a una cronología prematura, correspondiente principalmente a los siglos VI y VII⁹⁴.

Pasados ya unos años desde que diera comienzo la gran transformación acaecida en el panorama investigador al respecto de este debate, convendría hacer un somero balance y preguntarnos hasta qué punto los cambios acontecidos pueden afectar al estudio de la escultura decorativa tardoantigua y altomedieval. Hasta mediados de la década de 1990 se venía aceptando de forma generalizada la datación y el análisis estilístico de las piezas de escultura a partir de una serie de planteamientos basados en la comparación tipológica de un elemento dado con otro elemento generalmente foráneo de cuya cronología se tenía un conocimiento más o menos cierto. Con el transcurrir de los años muchos de estos postulados han sido superados si bien, a nuestro juicio, no siempre del modo en el que hubiese sido deseable. A día de hoy existe aún un considerable nivel de reticencia al respecto de la aceptación de los planteamientos esgrimidos por el grupo mozarabista, lo cual se ha traducido en ocasiones en el desconocimiento de dicho modelo especialmente en el ámbito académico, con los riesgos que ello conlleva de cara al futuro de la investigación a medio plazo. El sistema de análisis más tradicional continúa apelando a los paralelismos y a la comparación de caracteres morfológicos en las obras como elemento de datación y exégesis, cuando han pasado ya varios años desde que se propusieran una serie de alternativas metodológicas que focalizaban su estudio en elementos como la funcionalidad de las piezas, o más recientemente en la capacidad tecnológica de las distintas sociedades y grupos de producción⁹⁵.

Actualmente parece un hecho bastante asumido que el principal hándicap determinante del estudio de la escultura decorativa altomedieval reside en el desconocimiento de la procedencia originaria de la misma, así como en la naturaleza heterogénea de los restos conservados. No obstante, este problema de descontextualización no debe ser una excusa para frenar el estudio de los testimonios que poseemos. Desde el punto de vista de la historia del arte, tampoco debe ser un óbice de cara a acometer un estudio de las piezas de escultura decorativa lo que parece venir siendo una supremacía doctrinal de la arqueología en las fechas más recientes al hilo del análisis de la misma, pues no conviene olvidar que esta última no constituye

⁹⁴ A. ARBEITER, “Alegato por el inventario monumental hispanovisigodo”, *Visigodos y Omeyas, Anejos de Archivo Español de Arqueología* XXIII, 2000, pp. 249-265; IDEM, “Los edificios de culto cristiano: escenario de la liturgia”, en P. Mateos Cruz-L. Caballero Zoreda (eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: Época tardoantigua y altomedieval, Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXIX, Mérida, 2003, pp. 177-231.

⁹⁵ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 52.

una ciencia ni exacta ni excluyente. En tiempos recientes hemos asistido a la consolidación como disciplina de la arqueología de la arquitectura, cuya metodología ha venido igualmente aplicándose con buenos resultados al dominio de la escultura decorativa. Con ocasión de la celebración del seminario “Architettura, decorazione e conservazione fra tardoantico e medioevo”⁹⁶ tuvimos ocasión de tomar buena nota de una reflexión planteada por el profesor G. Pietro Brogliolo, uno de los más preclaros representantes de esta materia, acerca del valor de las piezas de mobiliario litúrgico. Según Brogliolo, el conocimiento a fondo del mobiliario y de la ornamentación litúrgica se encuentra en la base de la reproducción de una eventual red geográfica de producción socio-eclesiástica. Bien es cierto que cada vez se hace más necesario entender los contextos arqueológicos que han arrojado las piezas que aquí estudiamos, mas igualmente necesario es plantear una profundización en el propio sentido estético de las obras a tratar. Consideramos que este análisis debe ser completado a partir de la propia Historia del Arte, la cual debe estar en grado de contribuir a la recreación de la sociedad productora de la que hablaba Brogliolo. En este sentido, creemos que el debate abierto al hilo de la cronología y de la interpretación ideológica, estética y funcional de las piezas que nos ocupan se presenta más abierto que nunca.

Consolidación y proyección del grupo escultórico emeritense. Algunas consideraciones para su estudio.

Las efemérides, que tanto atraen la atención del gran público como de la comunidad científica especializada, parecen jugar en favor de la potenciación del estudio del patrimonio artístico emeritense desde hace algún tiempo. Si en 1975 se celebraba el bimilenario de la fundación de la ciudad -seguido con gran interés por parte del mundo académico⁹⁷-, en fechas recientes hemos tenido la ocasión de conmemorar el veinticinco aniversario del MNAR, así como el del primer siglo de excavaciones sistemáticas y reguladas en la ciudad, con la importante actividad investigadora y editorial que todo ello conlleva⁹⁸. Más allá de toda oportunidad destinada a la promoción del patrimonio emeritense, o de la innegable contribución que estos eventos suponen de cara a articular una memoria histórico-artística en las

⁹⁶ G. P. BROGLIOLO, “Architettura e potere nella tarda età longobarda”, *Architettura, decorazione e conservazione fra tardoantico e medioevo*. Seminario celebrado en el Departamento de Arqueología de la Universidad de Bolonia, 13 abril de 2011.

⁹⁷ A. BLANCO FREIJEIRO (org.), *Augusta Emerita: Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Bilenario de Mérida (16-20 noviembre, 1975)*, Madrid, 1976.

⁹⁸ A. VELÁZQUEZ JIMENEZ, 2008; J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-P. MATEOS CRUZ, 2010.

sociedades contemporáneas, es preciso señalar que la antigua Emerita Augusta ha sido y sigue siendo a día de hoy objeto de una serie de intervenciones arqueológicas de altísima relevancia. En lo concerniente a la ciudad tardoantigua y altomedieval cabe resaltar principalmente las intervenciones realizadas en las áreas de Santa Eulalia, Santa Catalina o Morerías, habiéndose inaugurado con esta última un nuevo camino para el imprescindible conocimiento de la ciudad en época emiral. Todos estos episodios, qué duda cabe, hallarán un justo colofón en los próximos años con la creación del Museo Visigodo, cuya realidad invita a la apertura de un nuevo capítulo en el que encontrarán cabida futuros hallazgos materiales al tiempo que nuevos planteamientos conceptuales. La reagrupación de las piezas en su oportuno contexto museográfico supondrá la culminación de lo que hasta el momento presente ha sido un paulatino y no siempre sencillo proceso de reconocimiento de la colección escultórica tardoantigua y altomedieval emeritense entre la comunidad especializada y fundamentalmente entre el gran público.

A día de hoy, el grupo de Mérida representa en sí mismo una serie de valores desde los cuales se hace necesario acometer su estudio, su comprensión y, por qué no, su goce. El primero de ellos, advertido por numerosos autores durante años, es el de erigirse como el grupo escultórico más importante de la Península Ibérica a lo largo de los muchos siglos que transcurren entre el apogeo de la Hispania Romana y la irrupción de los primeros conjuntos esculpidos en el Románico. Más allá de la reflexión, muchas veces repetida, de que el llamado “foco emeritense” sea o no el embrión de la producción escultórica visigoda y post-visigoda en territorio peninsular –lo cual no deja de ser discutible⁹⁹–, no podemos negar que en el establecimiento de un conocimiento en profundidad del mismo pueden encontrarse algunas claves fundamentales para comprender el desarrollo de otros focos y talleres a lo largo y ancho de la Península Ibérica durante estos siglos. En segundo lugar es lícito reclamar el poderoso valor estético que poseen las piezas de la colección local. Dicho valor debe ser aprehendido sin la necesidad de acudir a su formulación ni como a un epílogo de la actividad artística que le precede, ni tampoco como a un prólogo de lo que habrá de ser la escultura medieval. En este sentido tal vez sería mucho más conveniente aproximarse al conjunto desde una óptica en la cual éste sea concebido como el intervalo artístico culminante de la Emerita Augusta romana. Este último factor nos induce a enunciar el tercer gran punto de interés inherente a nuestro grupo escultórico, a saber: su inserción en un determinado ámbito socio-cultural del cual es resultado

⁹⁹ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 49.

directo. Las piezas de la escultura tardoantigua emeritense son el producto de una realidad histórica, social, económica y religiosa determinada que utiliza su escultura decorativa atendiendo a una serie de motivaciones ideológicas y estéticas concretas, y en cuya lectura se encuentra la posibilidad de comprender el complejo circuito de intenciones que motivaron su creación.

Una vez enunciados los valores de apreciación que se desprenden de una primera aproximación al corpus escultórico de Mérida, trataremos de evaluar con igual consideración cuáles son sus déficits desde el punto de vista analítico. Una parte importante de las simas que presenta el estudio de la colección emeritense, así como el de tantos otros conjuntos prerrománicos que presentan similares carencias en el apartado contextual, reside en la voluntad manifiesta por parte del historiador del arte a la hora de seleccionar y de evaluar la información que le aportan los propios testimonios escultóricos. Esta misma afirmación podría ser enunciada en la forma de la siguiente cuestión, a nuestro juicio, fundamental: ¿qué tipo de datos pretende recabar el historiador del arte cuando se enfrenta al examen de los restos de escultura ornamental en un determinado contexto productivo?

Jean-Marie Hoppe, uno de los mejores conocedores de la escultura decorativa altomedieval a nivel mundial, señalaba a principios de la década de 1990 que la ausencia de contextos había resultado dramática para el conocimiento de la escultura hispánica tardoantigua¹⁰⁰. En aquel mismo trabajo, este investigador postulaba que la escultura visigoda carecía de un significado autónomo desde el punto de vista estético, y que la ausencia de los escenarios arquitectónicos custodios de la misma había abocado a los historiadores del arte a analizar las piezas mediante el sistema de cotejo al que antes aludíamos. Sin embargo algunos años más tarde, en 2001, Hoppe volvía a afrontar este mismo problema con una mirada considerablemente más alentadora. En esta ocasión el estudioso belga, además de subrayar la necesidad de crear un corpus en el cual se incluyese toda la producción escultórica peninsular conocida, planteaba la posibilidad de acometer un estudio de la escultura decorativa hispánica llevado a cabo de manera interdisciplinar en tanto que el objeto último de aquél no debía ser otro que la comprensión de las piezas en sí mismas. Igualmente, Hoppe llamaba la atención sobre la necesidad de realizar un inventario global que recogiese los motivos geométricos existentes en la escultura peninsular, con el fin de someter a estos últimos a un estudio secuencial que habría de ser elaborado con la ayuda de los programas informáticos

¹⁰⁰ J. M. HOPPE, “La sculpture visigothique et le monde byzantin”, en P. BÁDENAS-J. M. EGEA (eds.), *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjo bizantino en la cultura occidental*. Anejos de Veleia, Series Minor 2, Vitoria, 1993, p. 202.

actuales¹⁰¹. Con esta posibilidad, aún no realizada y sin embargo futurible, Hoppe proponía un horizonte novedoso que iba más allá del sistema de análisis tipológico en el que el estudio de la escultura llevaba años anclado. Este tipo de planteamientos ha contribuido a conformar un nivel de apreciación de la escultura decorativa de época visigoda y post-visigoda mucho más amplio, rico, flexible y parcialmente desprovisto de determinados prejuicios epistemológicos de condición atávica.

De igual forma, consideramos que los esfuerzos dirigidos a optimizar nuestro conocimiento de las piezas deberían incluir también una considerable labor de redimensionamiento del papel desempeñado por la escultura decorativa a lo largo de los siglos tardoantiguos y altomedievales. Llama la atención el hecho de que ni en el momento de mayor brillantez de la producción ravenaica –excepción hecha de los sarcófagos- o de la intensa actividad artística asociada al período carolingio, no le fuera conferida a la escultura un papel protagonista ni una intención monumentalizadora de carácter grandilocuente dentro del espacio arquitectónico ¹⁰² . Dejando momentáneamente de lado el complejo discurso que se cierne alrededor de lo que a todas luces pareció ser una importante recesión tecnológica e industrial en Occidente con el declinar de la romanidad, la cuestión es la siguiente: ¿hemos conferido a la escultura decorativa altomedieval una dimensión justa de cara a extemporaneizar su valoración objetiva?

La historiografía decimonónica, de la que somos aún hoy tan deudores, nos ha enseñado a establecer una separación de las bellas artes entre arquitectura, escultura, pintura y las hasta hace poco en más de una ocasión mal llamadas “artes menores”. Esta visión genérica de la Historia del Arte lleva implícitos una serie de riesgos, siendo uno de ellos el de la exégesis anacrónica no solamente de las obras de arte, sino lo que es si cabe aún más grave, de la propia intencionalidad subyacente en todo acto de creación artística. Por esta misma razón tal vez sería lícito cuestionarse algo a priori tan sencillo como puede ser la asignación de un valor objetivo a la escultura ornamental tardoantigua y altomedieval en su contexto social originario. El apego principal del comitente desde el Bajo Imperio Romano hasta -nos atreveremos a decir- el declinar del Antiguo Régimen, fue siempre mucho mayor hacia las artes industriales, especialmente hacia aquellas de carácter suntuario. Este vínculo es singularmente evidente a lo largo de la Tardoantigüedad y de la Edad Media. Es por esta razón por la

¹⁰¹ IDEM, 2001, p. 416.

¹⁰² M. SOBRINO GONZÁLEZ, “Acerca de la escultura románica en piedra”, en J. DE HOZ ONRUBIA-L. MALDONADO RAMOS-F. VELA COSSÍO (eds.), *El lenguaje de la arquitectura románica*, Madrid, 2006, p. 72.

cual estimamos lícito poner en tela de juicio conceptos tan recurrentes como el de la decadencia en las artes plásticas durante los siglos que nos ocupan, en la medida en la cual las necesidades artísticas de estas sociedades son muy diferentes de aquellas que habrían de consolidarse especialmente a lo largo del siglo XIX. La escultura decorativa, aún pudiendo no estar exenta de mensaje y conteniendo una importante carga informativa de tipo tecnológico, iconológico e incluso psico-artístico, tenía una función complementaria y subsidiaria de otras manifestaciones artísticas tales como la escenificación del ritual litúrgico y, cómo no, de la propia arquitectura. De tal forma consideramos que el carácter de la escultura decorativa a lo largo de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media no pasó de ser meramente accesorio en la mayoría de los casos. Su ausencia, empero, habría producido efectos desoladores en la experiencia perceptiva de las sociedades de la época.

Si retomamos el discurso de la presunta decadencia de las artes plásticas durante el alto medievo y lo aplicamos esta vez a un ámbito restringido, concretamente a aquél inherente al desarrollo autónomo de la propia escultura decorativa, muy posiblemente nos encontraremos con uno de los planteamientos epistemológicos que más han contribuido a oscurecer el análisis de esta última. Nos estamos refiriendo a aquello que Jean-Marie Hoppe, en una de sus siempre invitantes reflexiones, definió como el “esquema director de la degradación”¹⁰³. Aceptar la vigencia de este modelo interpretativo conlleva aceptar también el hecho de que aquellas obras que presenten una mayor deficiencia en la ejecución o en la reproducción se encontrarán en consecuencia más alejadas de un hipotético modelo primitivo. Este bagaje metodológico, operado con frecuencia en el ámbito analítico, no es sino el resultado de una visión de las artes establecida conforme a patrones de apogeo y decadencia heredados de épocas mucho más recientes que la que aquí estudiamos. Así, la aplicación del “esquema director de la degradación” llevada a cabo de manera sistemática induce a error en no pocas ocasiones. Por esta razón consideramos que cualquier análisis de la escultura decorativa debe estar en grado de individualizar el grado de injerencia de este esquema en un contexto productivo concreto. De lo contrario, nuestra apreciación de las manifestaciones escultóricas se tornará inmovilista, reiterativa y será sumamente susceptible de no evaluar con objetividad la casuística que rige la vida de un taller durante un determinado segmento de tiempo.

Hace ya mucho tiempo que Alois Riegl reflexionó acerca de la posibilidad de establecer unos fundamentos que hicieran viable la elaboración de una historia de la

¹⁰³ J. M. HOPPE, 2001, p. 419.

ornamentación *stricto sensu*¹⁰⁴. La plausibilidad de esta empresa encuentra fundamento siempre y cuando estemos en grado de asumir cuál es el papel que la propia ornamentación juega en el devenir de la historia de la imagen. De esta manera, el condicionante de una visión apogeo-decadencia en el estudio de los motivos de la escultura arquitectónica altomedieval supone un gran riesgo de cara a la obtención de resultados veraces en la medida en la cual no existe, en toda la historia del arte antiguo y medieval, un elemento tan impreciso en su aprehensión diacrónica como el de la propia noción de decoración. Los motivos del ornamento son, si se nos permite el término, promiscuos por naturaleza, y en ocasiones conducen a engaño a todas aquellas iniciativas que pretendan identificarlos mediante un sistema de relaciones tipológicas de índole secuencial, pues con ellas suele omitirse el papel desempeñado por otros factores de gran importancia tales como son los criterios de conservación, de selección y de exclusión operados por las sociedades que los generan o adoptan.

Una de las alternativas que con mayor solidez se han presentado en los últimos años de cara a solventar los problemas de interpretación a los que hemos venido refiriéndonos ha sido la propia arqueología de la arquitectura, y más concretamente su proyección al ámbito escultórico. Para esta disciplina la escultura se presenta como un dato de valor estratigráfico en sí mismo¹⁰⁵. Ha señalado recientemente María Ángeles Utrero que el tradicional modelo de interpretación aplicado al arte visigodo trató de encontrar una explicación al mismo basándose en los precedentes locales y en los paralelos foráneos, creando con ello un sistema lleno de contradicciones que hubo de ser reforzado mediante la incorporación al mismo de la propia escultura decorativa en tanto que ésta se prestaba con mayor facilidad a establecer un sistema de referencias visuales. La misma autora propone un modelo de análisis distinto en el cual la escultura no sea ya un comodín de conveniencia para las dataciones sino una “escultura estratificada” y por ende estudiada como tal¹⁰⁶. No podemos negar la calidad de dicha reflexión en la medida en la cual la escultura decorativa es un testimonio otorgado por un determinado contexto arqueológico. No obstante, tampoco sería del todo conveniente acometer un estudio de los restos como un mero dato

¹⁰⁴ A. RIEGL, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, 1980 (Berlín, 1893), p. 1.

¹⁰⁵ L. CABALLERO ZOREDA- F. ARCE SÁINZ, “Producción decorativa y estratigrafía”, L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 233-274.

¹⁰⁶ M. A. UTRERO AGUDO, “Las iglesias cruciformes en el siglo VII en la Península Ibérica. Novedades y problemas cronológicos y morfológicos de un tipo arquitectónico.”, en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009), p. 149.

estratigráfico, omitiendo con ello su condición de objeto creado y por lo tanto materia de arte en sí mismo. Creemos que la preponderancia de una visión demasiado centrada en el análisis estratigráfico de la escultura puede llevar a una desnaturalización de la misma, o mejor dicho, de las intenciones que en su momento confirieron a ésta su razón de ser. Este tipo de metodologías están aportando un importante volumen de información veraz de cara a nuestro conocimiento de la edilicia tardoantigua y altomedieval. Empero, una visión exclusivista por parte de la arqueología de la escultura decorativa producida en estos siglos conlleva el riesgo que supone hacernos olvidar el valor de la misma en tanto objeto artístico e, insistimos, creado intencionadamente¹⁰⁷.

Llegados a este punto tal vez sería conveniente realizar un breve balance acerca de cuáles son los elementos que poseemos de cara a arrojar nueva luz en lo concerniente al conocimiento de la escultura emeritense. En primer lugar nos gustaría retomar una reflexión ciertamente audaz que fue planteada por Pedro Mateos con motivo del análisis de los restos escultóricos aparecidos en la excavación de Santa Eulalia. En ella se mencionaba la posibilidad de llevar a cabo un proceso de datación en el cual no se hiciese tanto hincapié en los motivos decorativos como en la evolución interna que éstos mismos presentaban¹⁰⁸. Siguiendo esta premisa tal vez podamos estar en grado de superar una concepción meramente mecanicista de las creaciones escultóricas en detrimento de un acercamiento teleológico en el que se pongan de manifiesto las necesidades artísticas de la sociedad emeritense que produjo y determinó las piezas desde un punto de vista ideológico, material y técnico.

Para ello consideramos oportuno plantear un estudio en el cual vuelvan a tener cabida las obras más importantes de la colección emeritense, pues se hace necesario tender desde las mismas una serie de lazos conceptuales orientados a su vinculación con otros dominios culturales tales como son la estética o las ciencias sociales, siempre con el fin de armonizar y de optimizar los datos que nos proporcionan tanto la arqueología como la Historia del Arte¹⁰⁹. Es precisamente hacia esta dirección hacia la que ha intentado encaminarse el presente trabajo. En él han tratado de ser tenidos en

¹⁰⁷ De la misma manera, no cabe olvidar el hecho de que una parte importante de las hipótesis que postularon una ampliación del horizonte cronológico para las piezas lusitanas –hipótesis muy vinculadas a las conclusiones extraídas desde la arqueología– vinieron fundamentadas a su vez a partir del discurso de la comparación tipológica. En este caso las comparaciones fueron establecidas con una serie de manifestaciones omeyas, ante las cuales se produce la gran paradoja que comporta el hecho de poseer un mejor conocimiento de las causas que de los efectos en el siempre problemático marco de las influencias artísticas. Sirva esta reflexión para no hacernos olvidar que ninguna de las metodologías de aproximación a la cultura material de la Alta Edad Media es a día de hoy una ciencia exacta.

¹⁰⁸ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 175.

¹⁰⁹ J. M. HOPPE, 1993, p. 218.

cuenta entre otros todos aquellos aspectos inherentes a la capacitación técnica del obrador local, al desarrollo de las distintas unidades ornamentales en las piezas conservadas, a las motivaciones ideológicas y de creencias que determinaron la producción, o a la propia experiencia perceptiva derivada de la contemplación de las manifestaciones lapídeas.

I. Problemas metodológicos, márgenes de conocimiento y límites de análisis.

1. La contextualización del material escultórico emeritense.

Tal y como hemos venido señalando insistentemente a lo largo de las páginas precedentes, el problema derivado de la descontextualización de las piezas de la colección escultórica emeritense se erige en sí mismo como uno de los principales obstáculos de cara a conocer la dimensión cronológica, funcional e ideológica de las mismas en el devenir histórico de la ciudad. Por este mismo motivo nos parece conveniente analizar uno a uno todos aquellos factores que en mayor o en menor medida determinan dicha descontextualización. Para ello fijaremos nuestro objetivo en el establecimiento de unos límites conceptuales concretos en cuyos márgenes podamos desarrollar un estudio de los fragmentos escultóricos en el cual tengan cabida a su vez las propuestas metodológicas que más adelante tendremos ocasión de plantear.

1.1. Las piezas y su contexto material.

Ya en las pioneras aproximaciones historiográficas realizadas al respecto del patrimonio arqueológico emeritense se constata la utilización de un determinado soporte textual que en cierto sentido llegó a funcionar incluso como un verdadero acicate de las primeras investigaciones¹¹⁰. Tales testimonios escritos, utilizados desde época de Moreno de Vargas, se resumían principalmente en el texto hagiográfico de las llamadas “Vidas de los Santos Padres de Mérida”¹¹¹. Este opúsculo, del que tendremos oportunidad de ocuparnos más adelante, ha servido fundamentalmente para aclarar dos factores concernientes a la realidad histórica de Mérida en época hispanovisigoda. Por una parte las *VSPE* han contribuido a poner de relevancia el importantísimo papel desempeñado por la diócesis emeritense en el tránsito entre la Antigüedad y la Edad Media dentro del panorama peninsular. Por otra, la información contenida en la obra ha revelado la existencia de un considerable desfase entre las fuentes escritas y la realidad constituida por el volumen de restos de cultura material que ha sobrevivido

¹¹⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 405.

¹¹¹ J. GARVÍN, *The “Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium”*. Dissertation. The Catholic University of America Press: Washington D. C., 1946.

hasta nuestros días, y es precisamente por esta razón por la cual María Cruz justificó en su día la necesidad de apelar a un estudio comparativo de los distintos testimonios escultóricos¹¹².

La imposibilidad de inscribir las piezas de escultura en un determinado sistema socio-productivo no es ni mucho menos un problema que afecte de manera exclusiva a la ciudad de Mérida, ya que la mayor parte de los conjuntos de escultura ornamental producidos en época tardoantigua y altomedieval en la Península Ibérica se encuentran desligados de las arquitecturas que genuinamente los contuvieron. Por este motivo, el método de datación y de análisis basado en la comparación ha estado también vigente en la práctica totalidad del territorio hispano a lo largo de varias décadas¹¹³. En el caso de Mérida, el fenómeno de la descontextualización se ve acrecentado aún más si cabe a tenor de la intensa actividad de reutilización de restos lapídeos que tuvo lugar en el interior de la propia ciudad durante siglos. Es más, estos procesos de dispersión se produjeron incluso en fechas no demasiado posteriores a la elaboración de las piezas que nos ocupan, lo cual dificulta aún más si cabe nuestra comprensión de las mismas¹¹⁴.

Hasta hace no demasiados años la mayor parte de los hallazgos materiales se habían producido en el ámbito rural. Al mismo tiempo, el análisis de los restos de escultura ornamental se había ceñido casi de manera exclusiva a la interpretación de aquéllos en tanto correspondientes a un edificio o a un yacimiento determinado. Sin embargo, cabe decir que de un tiempo a esta parte se ha llamado la atención acerca de la posibilidad de flexibilizar la recreación de estos contextos con el fin de incluirlos en un paisaje “visible” o “mental” integrante de un sistema socio-productivo mucho más amplio¹¹⁵. En este sentido, si fijamos nuestra atención en Mérida, es preciso señalar que si bien en las últimas décadas se han venido realizando una serie de excavaciones de gran envergadura, nuestro conocimiento de la ciudad tardoantigua, entendido este desde un punto de vista global, dista mucho de constituirse en una realidad fehaciente. De tal manera, la decodificación de los contextos arquitectónicos que albergaron las distintas realizaciones escultóricas se encuentra a día de hoy lejos de realizar sus objetivos, especialmente si tenemos en cuenta que aún en fechas recientes la proporción de estudios dirigidos a la ciudad romana en comparación con la

¹¹² M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 18.

¹¹³ IDEM, 2001, p. 266.

¹¹⁴ P. MATEOS CRUZ-M. ALBA CALZADO, “De Emerita Augusta a Marida”, *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, CSIC, 2001, p. 157.

¹¹⁵ J. M. GURT I ESPARRAGUERA-G. RIPOLL LÓPEZ-C. GODOY FERNÁNDEZ, “Topografía de la Antigüedad tardía hispánica. Reflexiones para una propuesta de trabajo”, *Antiquité tardive: revue internationale d'Histoire et d'archéologie (IVe-VIIIe s.)*, 2, 1994, p. 161.

tardoantigua y altomedieval es de diez a uno¹¹⁶. A este condicionante hemos de añadir la coyuntura poco favorable derivada del pobre desarrollo que la arqueología medieval propiamente dicha ha experimentado en el área lusitana. Una intensificación de la misma tal vez podría haber aportado interesantes datos, por ejemplo, al respecto de la población que encontraron en Mérida y en otras zonas de Extremadura los reconquistadores cristianos en el siglo XIII¹¹⁷, información esta última especialmente útil a la hora de enfocar la compleja cuestión del posible componente islámico que se ha querido ver en algunas manifestaciones escultóricas.

Sin embargo, en lo referente al final de la Antigüedad y a los primeros siglos de la Edad Media, cabe decir que al menos aquellas recreaciones de los contextos urbanos que puedan estar encaminadas al conocimiento de la cultura material lusitana de esta época convierten a la propia Mérida en uno de los pocos lugares susceptibles de recibir un estudio en profundidad a este respecto a medio y a largo plazo. Ello se debe, entre otras cosas, a que poseemos muy pocos datos acerca de la continuidad de ocupación de otros lugares tales como Caparra, Regina, Metellinum o Miróbriga¹¹⁸. Igualmente, nuestro conocimiento sobre ciudades de nueva planta es prácticamente nulo a excepción de Recópolis –fuera del contexto geográfico lusitano–, cuya escultura, dicho sea de paso, estuvo mucho tiempo sin recibir la pertinente atención de la comunidad científica especializada¹¹⁹.

No encontramos un panorama mucho más alentador en el volumen de información que al hilo de la recreación de los posibles contextos para la escultura ornamental nos ofrece el *hinterland* emeritense. A lo largo del siglo XIX y especialmente del XX, los trabajos de infraestructura dirigidos a incrementar el rendimiento agrícola de las Vegas del Guadiana implicaron la pérdida de varios yacimientos¹²⁰ cuyo estudio nos habría resultado seguramente de gran utilidad. Por otra parte cabe reseñar el

¹¹⁶ M. ALBA CALZADO-P. MATEOS CRUZ, “El paisaje urbano de “Emerita” en época visigoda”, *Zona Arqueológica*, nº 9, 2008, p. 263. Al mismo tiempo cabe señalar que en este sentido ha existido hasta hace muy poco tiempo una clara división en el seno de la investigación, dividiendo a los especialistas entre clásicos y medievalistas, L. CABALLERO ZOREDA-F. ARCE SÁINZ, “El último influjo clásico en la Lusitania Extremeña. Pervivencia visigoda e innovación musulmana”, *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, p. 189.

¹¹⁷ E. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, “Los últimos romanos en Lusitania. Entre la tradición y el cambio”, *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, Mérida, 1995, p. 35.

¹¹⁸ P. MATEOS CRUZ, “Arquitectura y urbanismo en las ciudades de la actual Extremadura en época tardoantigua”, en P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coords.) *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Mérida, 2003, p. 231.

¹¹⁹ L. BALMASEDA MUNCHARAZ, “La escultura de Recópolis”, *Zona Arqueológica*, nº 9, 2008, p. 144.

¹²⁰ E. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES-F. J. HERAS MORA, “Diseño y modulación en la escultura decorativa tardoantigua. A propósito de dos piezas decoradas de “La Ventilla”, Guareña (Badajoz).”, *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, nº 21, 2004, p. 241.

nuevo inconveniente que presenta el medio rural lusitano de cara a la intervención arqueológica dirigida a la recreación de posibles contextos para la escultura, en la medida en la cual éste fue víctima de una expoliación atávica de testimonios materiales. A ello se une el hecho de que muchos edificios sufrieron una serie de reformas a lo largo de los siglos que, atestiguadas mediante los distintos análisis estratigráficos, dificultan aún más cualquier intento de recrear lo que hubiera sido una trama arquitectónica genuina para la mayor parte de las piezas de escultura decorativa¹²¹.

Los obstáculos que presenta el factor contextual no se limitan única y exclusivamente a los intentos destinados a recomponer de manera fidedigna un espacio para la escultura decorativa, sino que se proyectan de igual forma al fragmento escultórico en sí mismo. A este respecto cabe señalar que una parte importante de las piezas que conservamos se presentan en calidad de restos indocumentados. Así, aun pudiendo ser conscientes de la singular relevancia que habría tenido el grupo de pilastras conservadas en el aljibe de la Alcazaba¹²², de ellas apenas podemos extraer ningún dato más allá de que originalmente hubieron de poseer una condición tectónica¹²³. Al mismo tiempo, las labores de talla que presentan las piezas no suponen un dato definitivo en sí mismas, pues en una parte importante de los fragmentos que conservamos la decoración no presenta tan siquiera una secuencia completa, mientras que otros muchos de ellos se encuentran alterados por acción de la meteorización, la cual ha ocasionado las consecuentes pérdidas de masa, por no hablar del pulimento y de los acabados originales¹²⁴.

En lo que respecta nuevamente a los datos aportados por las propias piezas cabe señalar que éstos ni si quiera se prestan con claridad a un análisis de carácter funcional. De tal forma, a la hora de tratar de reproducir los contextos en los cuales fueron dispuestos muchos de los fragmentos que venimos asociando a placas de cancel, cabría barajar la posibilidad de que algunos de ellos fueran alterados en momentos posteriores a su primitiva elaboración, entre otras cosas mediante la habilitación de ranuras que no se corresponderían siempre con la intervención original¹²⁵. A este último factor habría que sumar la total ausencia de ranuras para cancelos constatadas en las distintas intervenciones arqueológicas realizadas en la ciudad de Mérida, pues la

¹²¹ M. CRUZ VILLALÓN, “El paso de la Antigüedad a la Edad Media. La incierta identidad del arte visigodo”, en M. C. LACARRA DUCAY (coord.), *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, 2008, p. 10.

¹²² La mayor parte de ellas se encuentran decoradas en tres de sus cuatro frentes, lo cual lleva a suponer que se encontraban en origen adosadas a un paramento.

¹²³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 158.

¹²⁴ E. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES-F. J. HERAS MORA, 2004, p. 242.

¹²⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 183.

mayoría de estos elementos han sido documentados en el ámbito rural y en edificios proyectados seguramente a partir de la séptima centuria.

La información que hemos perdido se traslada a su vez al macro-contexto constituido por la territorialidad, lo cual dificulta de manera considerable la evaluación de los posibles desplazamientos de piezas o de artesanos de un lugar a otro, y contribuye a añadir nuevas incógnitas al siempre problemático discurso de las influencias artísticas. Buena muestra de esta tesitura es el interrogante que se cierne sobre el tránsito de obras de arte mediante la portabilidad privada o la transacción comercial¹²⁶, siéndonos el primer factor muy poco conocido y obligándonos el segundo -salvo raras excepciones¹²⁷- a apelar a los datos que nos aporta la documentación cerámica¹²⁸. Lo mismo podemos decir acerca de la orfebrería, entendida ésta como una potencial herramienta auxiliar con visos a analizar los distintos sistemas de ornato, ya que como ha señalado en varias ocasiones Gisela Ripoll, ésta no solamente presenta una desorientadora homogeneidad en todo el Mediterráneo a lo largo de estos siglos¹²⁹, sino que se halla tanto o más descontextualizada que la propia escultura¹³⁰.

1. 2. Sobre la identidad de las piezas. El contexto ideológico.

Uno de los principales mecanismos que la historiografía artística pone en funcionamiento apenas se encuentra con un fragmento de escultura decorativa de época altomedieval es el de asociarlo inmediatamente a un edificio religioso, y en nuestro caso, por consecuencia, a un edificio cristiano católico. Creemos que en un trabajo de este tipo y ante un repertorio de fragmentos tan amplio y sujeto a una cronología tan susceptible de ser flexibilizada, este tipo de planteamientos suponen un error de base. En primer lugar cabría señalar que un fragmento de escultura decorativa del período en el cual nos encontramos presenta una triple disyuntiva que en pocas

¹²⁶ G. RIPOLL LÓPEZ, “Los hallazgos en época hispano-visigoda en la región del Estrecho de Gibraltar”, *Actas del Congreso Internacional: El Estrecho de Gibraltar*, Ceuta, 1987, p. 1124.

¹²⁷ Nos estamos refiriendo fundamentalmente a los valiosos testimonios aportados por la arqueología marina.

¹²⁸ C. CITTER- L. PAROLI- C. PELLECUER- J. M. PÉNE, “Aspetti archeologici degli scambi commerciali nel Mar Tirreno tra VIII e IX secolo. Commerci nel Mediterraneo Occidentale nell’Alto Medioevo”, *Early Medieval Town in West Mediterranean*, Mantova, 1996, p. 121.

¹²⁹ G. RIPOLL LÓPEZ, “Il tesoro di Guarrazar. La tradizione dell’oreficeria nella tarda antichità”, en S. GELICHI- C. LA ROCCA (coords.), *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell’alto medioevo (Secoli V-XI)*, Roma, 2004, p. 213.

¹³⁰ A. R. WEILL, “Quelques exemples d’examen scientifique de bijoux mérovingiens”, *Artigianato e tecnica nella società dell’alto medioevo occidentale*, 2-8 aprile 1970. Tomo Secondo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo. XVIII, Spoleto, 1971, p. 260.

ocasiones puede ser satisfactoriamente resuelta. Este triple binomio se articula de la manera siguiente: civil-religioso, pagano-cristiano/islámico, católico-arriano.

Señalaba con clarividencia el profesor Moreno Martín el notable descenso que había experimentado el número de edificaciones identificadas como monasterios entre la primera labor al uso llevada a cabo por Justo Pérez de Urbel y la década de 1970, momento en el cual se desarrolla la actividad investigadora desempeñada por Linaje Conde y Puertas Tricas¹³¹. Esta interesante reflexión debe ayudarnos a plantear la necesidad de redimensionar la identidad de los testimonios esculpidos, en la medida en la cual no todos los restos materiales que dejan entrever una serie de intenciones monumentales a lo largo de los siglos que nos ocupan hubieron de estar destinados a usos religiosos¹³². Por esta misma razón hemos de tomar conciencia de que la escultura decorativa no fue empleada en exclusiva para el embellecimiento de contextos arquitectónicos culturales. Incluso algunas de las piezas más representativas de la escultura tardoantigua y altomedieval, tales como los nichos o placas-nicho pudieron haber mostrado un carácter polivalente en determinados casos y poder haber estado ocasionalmente asociados a la arquitectura civil¹³³.

En este sentido, no podemos descartar que algunas de las piezas que conforman la colección escultórica emeritense hubieran pertenecido a ámbitos civiles o residenciales, especialmente si tenemos en cuenta que el maridaje entre los poderes temporales y espirituales se estrechó notablemente en la ciudad de Mérida a lo largo del siglo VI, sobre todo desde los últimos años de esta centuria, en coincidencia con el obispado de Mazona y la ulterior conversión al catolicismo de las élites arrianas. Así las cosas, es viable considerar que al menos una parte de las piezas que conservamos pudo haber pertenecido a ámbitos civiles, en los cuales también se habrían desarrollado elaborados programas de decoración escultórica¹³⁴. Al mismo tiempo, conviene señalar que la idea según la cual todas las piezas habrían pertenecido originalmente a edificios

¹³¹ F. J. MORENO MARTÍN, “La configuración arquitectónica del monasterio hispano entre la tardoantigüedad y el alto medievo. Balance historiográfico y nuevas perspectivas”, *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española. Anales de Historia del Arte*. Volumen extraordinario 2009, p. 201.

¹³² Un buen ejemplo ilustrativo de esta coyuntura lo encontramos en las llamadas “falsas basílicas” norteafricanas, N. DUVAL-Y. DUVAL, “Fausses basiliques (et faux martyr). “Quelques bâtiments à auge” d’Afrique”, *MEFRA*, 84 (1972), pp. 675-719.

¹³³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 218.

¹³⁴ Lamentablemente, el conocimiento material y textual que poseemos acerca de este tipo de edificaciones en el ámbito mediterráneo en lo concerniente al siglo VI es sumamente incompleto. P. ROMANELLI, *Topografia e archeologia dell’Africa romana (Enciclopedia classica, X. 7)*, Turín, 1970, p. 398.

de culto vendría en parte condicionada por el excesivo protagonismo conferido a la iconografía en las metodologías de análisis aplicadas a la propia escultura decorativa.

De la misma forma que resulta harto complejo identificar los restos escultóricos en tanto pertenecientes a ámbitos religiosos o civiles, su adscripción a un determinado sistema de creencias dentro del panorama religioso de la época se presenta como una labor no siempre sencilla. Los historiadores han venido asociando los restos de la cultura material hispana desde el siglo V en su mayor parte a un contexto ideológico cristiano¹³⁵, cuando en estas fechas aquel no era exclusivo y hasta cierto punto ni siquiera mayoritario. Asimismo, una parte del corpus de la escultura decorativa emeritense, especialmente aquella susceptible de ser datada entre las décadas finales del siglo IV y todo el siglo V plantea una serie de importantes incógnitas en lo que respecta a su adscripción a un contexto ideológico pagano o cristiano. En este sentido resulta de especial interés la reflexión planteada por Enrique Cerrillo acerca del valor nominativo que comporta el término “arte paleocristiano” en tanto definitorio de éste período, ya que no toda la población de la ciudad participó en una conversión religiosa cuyo carácter masivo debe ser puesto igualmente en tela de juicio¹³⁶.

Tampoco resulta tarea fácil asociar los restos a los edificios de culto que los contuvieron atendiendo a la confesión de estos últimos. Sabemos que durante mucho tiempo tuvo lugar una coexistencia en Mérida de los credos arriano y católico, la cual es posible que no comenzara a dar síntomas de incompatibilidad al menos hasta la época de Leovigildo¹³⁷. De tal forma, cabe barajar la posibilidad de que las basílicas arrianas existentes en Mérida, fundamentalmente a lo largo de una buena parte del siglo VI, contasen con una escultura complementaria cuya morfología más esencial no debió distar de aquella que presidió los templos católicos, entre otras razones porque no es demasiado descabellado pensar que los mismos grupos de artesanos hubiesen trabajado indistintamente para un comitente arriano que para uno católico. Esta reflexión resulta de un interés especial a la hora de ser tenida en cuenta en el momento en el cual nos ocupemos del valor de la imagen como elemento de diferenciación religiosa y por lo tanto generador de identidades colectivas. El mismo problema de la neutralidad de los motivos puede aplicarse por extensión a las manifestaciones llevadas a cabo en territorio lusitano una vez que en el mismo se estableció una producción artística sistematizada bajo la dominación musulmana.

¹³⁵ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 186.

¹³⁶ E. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 18.

¹³⁷ R. COLLINS, *La España visigoda, 409-711*, Historia de España, IV, Barcelona, 2005, p. 164.

1. 3. Valoración, dimensión y aplicabilidad de las fuentes textuales.

Sin abandonar el componente de objetividad que supone la aceptación de las ausencias a las cuales nos enfrentamos, tal vez sería conveniente dedicar un apartado en el que se preste atención a la dimensión representada por las fuentes escritas de cara al estudio de la escultura decorativa altomedieval. Habíamos aludido con anterioridad al carácter problemático que suponía la recurrencia en el ámbito territorial lusitano a elementos de datación tales como la epigrafía. Esta ha arrojado una serie de datos de indudable valía al respecto del conocimiento de la actividad edilicia desarrollada en la ciudad entre los siglos IV y VII. Nos informan las inscripciones de restauraciones, reconstrucciones y fundaciones de manera esporádica a lo largo de estas centurias y gracias a ellas se ha podido obtener un mejor conocimiento de los cambios económicos, religiosos o urbanísticos acaecidos en Emerita Augusta. No obstante, extraer datos que desde la epigrafía puedan contribuir a aclarar algunas cuestiones acerca de la producción de escultura decorativa en la ciudad se antoja una tarea harto compleja.

A este respecto, las fuentes textuales de carácter escrito resultan también un asunto ciertamente espinoso, pues a pesar de que poseemos textos canónicos de diversa naturaleza, así como una serie de menciones indirectas al hilo de la producción artística, estos deben ser manejados y evaluados con suma cautela. Durante los últimos años de investigación ha sido una herramienta recurrente la utilización de referencias conciliares no tanto alusivas a la creación de obras de arte como a la configuración del espacio en el interior de los edificios de culto. De esta manera la propia Cruz Villalón, tal y como hicieran otros estudiosos más tarde, acudió a la legislación conciliar para proponer un mejor conocimiento no solamente de la presencia física de cancelas en el interior del edificio, sino también de la misma datación de algunas creaciones sobre la base del contenido de determinados cánones formulados en los sínodos hispanos en los cuales se mencionan acotaciones espaciales en los diferentes recintos litúrgicos¹³⁸. Sin embargo, las fechas de los concilios no constituyen en sí mismas un elemento de datación absoluta, en la medida en la cual el cumplimiento de las disposiciones emanadas de las reuniones sinodales no tuvo por qué seguirse siempre de manera sistemática. Por este motivo estimamos que la extracción de datos a partir de la

¹³⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 187.

legislación conciliar acerca de la configuración espacial del edificio dista mucho de resultar una herramienta fiable.

Un fenómeno semejante en lo que se refiere al manejo de las fuentes escritas alusivas a la fisonomía del edificio de culto es el que viene representado por las reglas monásticas. Si bien autores como Lampérez o Braunfels otorgaron a estas últimas un alto grado de credibilidad de cara a la recreación física y material en este caso de los monasterios, su importancia ha venido siendo prudentemente redimensionada en tanto que la utilidad de estas queda sujeta en gran medida a su naturaleza fuertemente teórica¹³⁹.

Así las cosas cabe mencionar que los textos hispanos de carácter regulador y los cánones de nuestros concilios no son un elemento completamente fiable a la hora de reconstruir los escenarios de la escultura arquitectónica. Un buen ejemplo para ilustrar esta tesitura viene dado por la problemática relacionada con la localización y la identificación del coro en las basílicas hispanas de esta época, tal y como tuvieron ocasión de poner de manifiesto Luis Caballero y José Bueno¹⁴⁰. A pesar de todo, es de suma importancia para nuestro cometido tomar conciencia de las posibilidades existentes a la hora de individualizar espacios en el interior de los edificios de culto. Ello se debe a que una parte muy significativa de la escultura decorativa que aquí estudiamos estaría concebida en función de su inserción en determinados puntos del edificio, lo cual condicionaría su concepción, su morfología y al mismo tiempo su eventual mensaje.

Todas aquellas tentativas destinadas a recrear la fisonomía de los edificios, así como la escenografía ritual representada en el interior de los mismos se multiplicaron considerablemente a lo largo del siglo XX mediante los cada vez más especializados estudios litúrgicos. La mayor parte de las veces, estos últimos fueron aplicados de manera tan sistemática como rigurosa en casi todas las demarcaciones territoriales correspondientes a la primitiva Cristiandad mediterránea, llegándose a obtener con ellos resultados y conclusiones muy interesantes, pero no por ello exentas de un considerable número de contradicciones. En nuestro país, la labor de los primeros grandes liturgistas de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX fue recopilada, sintetizada y sistematizada mediante una encomiable labor de documentación llevada a cabo por parte de Rafael Puertas Tricas¹⁴¹. Su obra, no

¹³⁹ F. J. MORENO MARTÍN, 2009, pp. 206-208.

¹⁴⁰ L. CABALLERO ZOREDA-J. BUENO ROCHA, “De nuevo a propósito de la basílica de Recópolis”, *Archivo Español de Arqueología*, vol. 62, nº 159-160, 1989-a, pp. 289-291.

¹⁴¹ R. PUERTAS TRICAS, *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*, Madrid, 1975.

siempre asimilada y aplicada en su justa dimensión, encontraría años más tarde una continuación en el trabajo de Cristina Godoy¹⁴². Esta última investigadora tomó verdadera conciencia de la gran dificultad que suponía cualquier intento de reconstruir la antigua liturgia hispana, y con ella la realidad espacial de los edificios de culto. Esta afirmación encuentra numerosas analogías con las hipótesis barajadas por varios especialistas en la reconstrucción de los recintos sagrados en otros puntos de la cuenca mediterránea a lo largo de los siglos que nos ocupan. Parece ser que si bien no existió una sistematización en la disposición espacial de los templos ni en la elaboración de programas escultóricos destinados a la decoración de estos, sí que el oficio litúrgico en tanto fin último de la planificación constructiva determinó una serie de proyectos estándar¹⁴³. Así, de la existencia de dicha voluntad pueden extraerse algunos datos de interés en el apartado concerniente a la primitiva ubicación de la escultura ornamental dentro de los espacios destinados al culto y a la administración de los sacramentos.

Al mismo tiempo no podemos obviar el interés que poseen los documentos litúrgicos en la medida en la cual estos pueden aportar una serie de datos acerca de la escenografía ceremonial, en la cual la escultura decorativa juega un importante papel accesorio. Cabe suponer igualmente, y así se desprende de la heterogeneidad de los restos que poseemos, que en el interior del templo no toda la escultura desempeñó un mismo papel, ni a efectos funcionales ni a efectos estéticos. Estas diferencias vendrían determinadas por la naturaleza morfológica de cada una de las piezas –cimacios, pilastras, nichos, etc.- y al mismo tiempo por su función simbólica en el desempeño de la representación litúrgica, poseyendo determinados fragmentos una mayor carga informativa que otros cuya función no sería sino meramente subsidiaria. Esta jerarquización de la escultura arquitectónica de época visigoda, cuyo mensaje ha sido convenientemente estudiado en los últimos años¹⁴⁴, representa sin embargo un considerable problema desde el punto de vista de la documentación litúrgica, pues casi toda la información que poseemos al respecto de una hipotética categorización de los espacios para el culto no aparece hasta el siglo VII¹⁴⁵. Dicha coyuntura constituye en sí misma un nuevo déficit de conocimiento que debe ser considerado.

¹⁴² C. GODOY FERNÁNDEZ, *Funcionalidad de la arquitectura cristiana hispánica (siglos IV-VIII) Arqueología y liturgia*, Barcelona, 1995.

¹⁴³ T. MATTHEWS, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, Princeton, Pennsylvania State University Press, 1971, p. 39.

¹⁴⁴ J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, “La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 11, 1999, pp. 9-28.

¹⁴⁵ M. SOTOMAYOR Y MURO, *La Iglesia en la España Romana*, en R. GARCÍA VILLALOSADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España. Tomo I: La España romana y visigoda*, Madrid, 1979, p. 583-584.

No cabe duda de que el principal hándicap con el que nos encontramos de cara a la reconstrucción de los espacios para la escultura en la liturgia visigoda y post-visigoda desde la perspectiva que nos aportan los textos de la época viene dado por la naturaleza ambigua e imprecisa de los propios documentos. No resulta en absoluto sencillo individualizar la ubicación o el desarrollo de un programa decorativo en una arquitectura que ya de por sí es referida por sus contemporáneos de manera confusa. Así por ejemplo Hidacio de Chaves, cuando refiere las campañas de Teodorico contra la ciudad de Braga, alude a la destrucción de altares por parte de las huestes del caudillo godo. Sin embargo, es muy posible que con el término “altares”, el cronista se estuviera refiriendo al edificio de culto en su totalidad¹⁴⁶. Idéntico fenómeno sucede con el empleo, por parte de San Martín de Braga, del concepto “atrium”¹⁴⁷; y es que aunque los historiadores tendamos a utilizar un glosario de términos aplicables al espacio arquitectónico altomedieval relativamente consensuado –no exento él mismo de contradicciones¹⁴⁸–, hemos de considerar que en los siglos en los cuales estamos trabajando, la terminología artística asociable al espacio arquitectónico cristiano se encuentra apenas en una fase embrionaria, lo cual comporta una serie de importantes imprecisiones en el apartado puramente conceptual.

Este último factor se aprecia si cabe con mayor clarividencia si consideramos que los espacios de representación raramente son definidos por los autores contemporáneos en términos de objetivación, y en el caso de encontrar alguna mención concreta a este respecto se corre el riesgo de que el autor esté ateniéndose a un sistema descriptivo más propio de época grecorromana que del período histórico que aquí nos concierne¹⁴⁹. Al mismo tiempo, muchos de los textos de los comentaristas hispanos de los siglos VI y VII han sufrido una serie de alteraciones formales en las transcripciones y en las traducciones modernas, muchas de las cuales trataron de dotar al latín altomedieval de un halo de pureza clasicista que en muy pocas ocasiones le habría correspondido en su formulación original¹⁵⁰. A causa de los elementos que acabamos de exponer, no podemos sino aceptar que la información que los textos canónicos o litúrgicos puedan aportarnos debe ser tratada con suma precaución, pues abunda en

¹⁴⁶ R. PUERTAS TRICAS, 1975, p. 80.

¹⁴⁷ IBIDEM, p. 86.

¹⁴⁸ C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 56.

¹⁴⁹ Este fenómeno lo encontramos por ejemplo en la definición que utiliza Isidoro de Sevilla para el término “atrium”, *Etym*, 15, 3, 4.

¹⁵⁰ R. COLLINS, 2005, p. xv.

este tipo de obras la sinécdoque ¹⁵¹ que, intencionada o no, conlleva una transnominación cuyas nociones iniciales nos son muy poco o nada conocidas. Así pues, cualquier tipo de análisis encaminado a recrear la localización de la escultura en el espacio arquitectónico desde una perspectiva textual debe ser valorada en términos parciales.

Más allá de las menciones puntuales a los edificios cristianos de la Hispania tardoantigua, hemos de señalar que en general, las fuentes literarias de época visigoda, sea cual sea su naturaleza, prestan una atención mínima a la arquitectura y a sus componentes accesorios¹⁵², y menos aún a los constructores y artesanos que llevaron a cabo su realización. El interés de los comentaristas a la hora referir -repetimos, raramente- cualquier tipo de actividad constructiva o decorativa está dirigido más bien a subrayar elementos alusivos al poder de un individuo, grupo o comunidad determinada. Esta labor de énfasis desemboca frecuentemente en un implícito sentido hiperbólico en el cual se recurre ocasionalmente al *topos* de la intervención divina o sobrehumana en determinadas creaciones. Así, en la Carta Encíclica del obispo Severo de Menorca, datada en el siglo V se dice que la basílica de Mahón fue terminada en ocho días, algo poco probable aun si tenemos en cuenta que en su construcción pudo haberse utilizado una parte importante de la infraestructura de la anterior sinagoga¹⁵³. Esta visión hiperbólica de los procesos constructivos se encuentra como sabemos frecuentemente a lo largo de la Alta Edad Media europea, y en el caso hispano el halo legendarista que rodea a lugares como Toledo o la propia Mérida enturbia si cabe aún más nuestro conocimiento de la realidad¹⁵⁴.

No obstante todas estas consideraciones, la omisión de datos de la que adolecen las fuentes a este respecto puede estar en grado de ayudarnos, esta vez sí, a entender algunos elementos inherentes a los propios sistemas de producción y planificación, tal y como tendremos ocasión de comprobar en su debido momento. Baste pensar en el hecho de que la propia ideología que envuelve a las creaciones artísticas de carácter religioso elaboradas a lo largo de estas centurias responde a una serie de intenciones implícitas a partir de las cuales podemos intuir que existió un anhelo común en la

¹⁵¹ I. BANGO TORVISO, “La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico”, *VII Semana de Estudios Medievales: Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, Semana de Estudios Medievales de Nájera (7, 1996), p. 94.

¹⁵² R. GONZÁLEZ SALINERO, “La dimensión edificante del espacio sagrado. La arquitectura de culto cristiano en las fuentes escritas hispano-visigodas del siglo VII.”, en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ-M. A. UTRERO AGUDO, *Visigodos y Omeyas 4 (Mérida 2006)*; *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos del Archivo Español de Arqueología* LI, Madrid, 2009, p. 11.

¹⁵³ R. PUERTAS TRICAS, 1975, p. 27.

¹⁵⁴ I. VELÁZQUEZ SORIANO-G. RIPOLL LÓPEZ, “Toletum, la construcción de una *Urbs Regia*”, J. M. GURT-G. RIPOLL (eds.), *Sedes Regiae (400-800 d.C.)*, Barcelona, 2000, p. 547.

jerarquía eclesiástica a la hora de hacer creer a la posteridad que el triunfo del cristianismo fue mucho más rotundo de lo que debió ser en realidad¹⁵⁵. En consecuencia, este factor debe ser tenido muy en cuenta a la hora de establecer una línea de análisis lo suficientemente objetiva en lo que respecta a las intenciones creadoras del colectivo que estamos estudiando.

Por el contrario, la omisión de información se torna nuevamente desventajosa en lo referente a los documentos de carácter histórico, pues es bien sabido que autores como Isidoro de Sevilla nos aportan una serie de datos de naturaleza en esencia parcial y profundamente politizada, algo que también afecta al conocimiento del panorama monumental de la época¹⁵⁶. Así las cosas hemos de asumir que un período de la magnitud económica, social y religiosa como el que debió corresponder al reinado de Leovigildo (572-586), especialmente en lo que respecta a la ciudad de Mérida, viene delineado fundamentalmente por la actitud partidista de fuentes como el propio metropolitano hispalense, Gregorio de Tours¹⁵⁷, o el autor del texto de las *VSPE*¹⁵⁸. Tal coyuntura debilita considerablemente una buena parte de nuestros intentos destinados a reconstruir el marco histórico en el cual se llevaron a cabo las creaciones que abrigaron los diversos programas escultóricos. De esta manera no podemos sino asumir que las múltiples lagunas documentales de las que adolece la Hispania altomedieval determinan notablemente la obtención de información veraz sobre la gestión, organización y desarrollo de los procedimientos constructivos¹⁵⁹.

Más allá de los límites fijados por las fuentes canónicas, litúrgicas, o políticas, poseemos una serie de menciones que si bien pueden sernos de cierta utilidad de cara a comprender procedimientos de creación, trasiego de influencias artísticas, e intenciones subyacentes en la elaboración de determinadas obras, deben ser atendidas con suma circunspección. Sin ir más lejos, hemos de ser sumamente prudentes a la hora de entender términos artísticos de uso común tales como “influencia” o “foco irradiador” desde la realidad que suponen las fuentes textuales. En relación a la

¹⁵⁵ R. SANZ SERRANO, “Adivinación y sociedad en la Hispania tardorromana y visigoda”, *Gerión*, nº extra 2, 1989, p. 368.

¹⁵⁶ E. A. THOMPSON, *The Goths in Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1969, p. 7.

¹⁵⁷ M. R. VALVERDE CASTRO, “Leovigildo. Persecución religiosa y defensa de la unidad del reino”, *Iberia*, 2 (1999), p. 125.

¹⁵⁸ S. PANZRAM, “Mérida contra Toledo, Eulalia contra Leocadia: listados “falsificados” de obispos como medio de autorrepresentación municipal”, *Espacios urbanos en el Occidente Mediterráneo*, Toledo, 2010, pp. 123-130.

¹⁵⁹ Cabe señalar que los vacíos documentales en lo referente a los procesos constructivos en la Península Ibérica se han visto contrarrestados en época reciente mediante notables estudios sobre el terreno que han arrojado una serie de datos interesantísimos al respecto. Buen ejemplo de ello son las investigaciones vertidas en torno al conjunto del Tolmo de Minateda.

posible llegada de piezas desde el exterior de la Península Ibérica los textos se muestran muy imprecisos, razón por la cual una interpretación en exceso especulativa de la información en ellos contenida comporta el riesgo de volver a hacer prevalecer un modelo analítico de cariz tipológico a la hora de estudiar los diferentes testimonios escultóricos¹⁶⁰.

Los documentos de naturaleza jurídica, que podrían aclarar al menos en parte los términos en los cuales se produjo el arribo de materiales, grupos humanos e ideas desde los territorios extra-peninsulares son, como veremos más adelante, atendibles solo hasta cierto punto, mientras que la información alusiva al trasiego de mercancías, relativamente fiable y abundante hasta el siglo III, disminuye de manera brusca ya desde época bajoimperial¹⁶¹.

El grado de objetividad que se desprende del conjunto de documentos escritos no es mucho más alentador si nos ocupamos de los contactos económicos y culturales mantenidos dentro de los límites de la Península. Las menciones a los desplazamientos geográficos de individuos o grupos, que por otra parte resultan relativamente abundantes, son poco concretas a la hora de dibujar un marco de relaciones humanas en el seno de las distintas diócesis hispanas. Sabemos por ejemplo que existió un comercio terrestre, fluvial y marítimo de cabotaje; que la actividad diocesana y las disposiciones conciliares produjeron cierto movimiento de clérigos y de ideas dentro de las provincias eclesiásticas, y podemos intuir incluso –atendiendo a determinados rasgos morfológicos de la propia escultura decorativa– un desplazamiento de artesanos en determinadas circunscripciones territoriales. No obstante, nuestras argumentaciones a favor o en contra del establecimiento de distintos focos de influencia artística en base a la movilidad humana no pueden pasar de ser, al menos al amparo de las fuentes escritas, meras suposiciones. Sin ir más lejos conviene señalar que incluso las menciones de la época realizadas al hilo de rutas, calzadas, distancias o localización de determinados enclaves urbanos han demostrado a la postre un sorprendente grado de falibilidad¹⁶².

El halo de imprecisión que envuelve a buena parte de los testimonios de naturaleza textual debe llevarnos a cuestionar igualmente la validez de las fuentes escritas de cara a respaldar la recreación de las condiciones que posibilitaron el

¹⁶⁰ Caso concreto de la llegada del abad Donato a la Península Ibérica desde el Norte de África.

¹⁶¹ G. RIPOLL, 1987, p. 1124.

¹⁶² G. ARIAS BONET, “La red viaria de la Hispania Romana. Perspectivas actuales tras siglo y medio de investigaciones”, en *Artifex. Ingeniería romana en España*. Catálogo de Exposición, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Marzo-Julio de 2002, Madrid, 2002, p. 202.

contacto entre el arte peninsular y las producciones bizantinas. Esta conexión ha sido traída a colación con frecuencia en lo referente a la configuración del corpus escultórico de Emerita Augusta. Sin embargo, a la luz de las menciones literarias no deja de ser un elemento cuando menos problemático. Bien es cierto que las *VSPE* aluden a la presencia de mercaderes e incluso de al menos dos obispos de origen oriental, Paulo y Fidel, en la sede emeritense. Poco se nos informa, empero, de las posibles consecuencias que en el mundo de la producción artística pudo haber producido esta presencia.

De tal forma, la cuestión de la influencia oriental o bizantina en el arte y en la escenificación litúrgica de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media hispana, contemplada ésta desde las fuentes escritas, no va mucho más allá de las menciones que refiere un reducido número de individuos que viajaron a Oriente, y que rara vez aportan información acerca de este tipo de eventualidades. Al mismo tiempo, cabe señalar que el conocimiento del mundo bizantino que presuponemos a estas personalidades no siempre tuvo por qué ser del todo fiable, pues el propio Juan de Biclaro ofrece datos poco precisos e incluso erróneos acerca de la realidad social e histórica de un Imperio de Oriente que llegó a visitar personalmente¹⁶³. Por esta razón consideramos que el grado de permeabilización de estas presuntas influencias en la producción artística hispana -en tanto teórica receptora de las mismas- debe ser objeto de nuestra atención y crítica.

Si dejamos de lado algunos problemas en los cuales centraremos más tarde nuestra atención, como son el uso muchas veces incorrecto y apriorístico de las propias fuentes “bizantinas” en su aplicación al arte y a la liturgia de la Tardoantigüedad hispana¹⁶⁴, y nos centramos en la dimensión global resultante de los contactos existentes entre la Península Ibérica y el mundo mediterráneo durante estos siglos desde una perspectiva documental, hemos de asumir nuevamente la existencia de numerosos e importantes vacíos al respecto. En primer lugar cabe señalar que estos contactos no fueron estudiados de manera sistemática y desde una perspectiva científicista hasta hace relativamente pocos años. Al mismo tiempo, si bien es cierto que la *diocesis Hispaniarum* quedó inscrita de manera coherente en el marco de la geopolítica tardoantigua, no deja de resultar cuando menos chocante que los autores foráneos doten de un carácter casi marginal a los sucesos históricos acontecidos en el

¹⁶³ R. COLLINS, 2005, p. 48.

¹⁶⁴ T. MATTHEWS, 1971, p. 167.

seno de nuestras fronteras a lo largo de estos siglos¹⁶⁵. Ello contribuye a incrementar nuestro desconocimiento acerca de las relaciones artísticas que eventualmente hubieran mantenido las comunidades hispanas con otros centros productivos de la Cristiandad.

Atendiendo a otros factores que pudieron ser condicionantes de la producción de escultura decorativa desde las fuentes escritas, hemos de añadir que éstas vuelven a ser nuevamente exiguas de cara a plantear una hipotética reconstrucción de todas aquellas circunstancias auxiliares inherentes a la industria lapídea. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a la enorme dificultad que supone extraer datos que desde los documentos nos informen de la existencia no solo de un posible mensaje en los programas esculpidos, sino a cualquier tipo de indicio acerca de las voluntades que determinaron la selección de estos últimos. A diferencia de lo que sucederá en períodos posteriores a lo largo de la Edad Media, los siglos tardoantiguos y altomedievales no han aportado, al menos en el ámbito hispano, ninguna pista acerca de las intenciones ideológicas que motivaron la promoción de los distintos conjuntos ornamentales.

Igualmente, nuestros conocimientos al respecto de la instrucción del clero son poco precisos, y los datos acerca de la enseñanza impartida en las escuelas monásticas para esta época son igualmente incompletos¹⁶⁶. Por ello, en el caso de que la escultura decorativa poseyese uno o más significados, ella misma no pasa de ser un canal, el eslabón central de una cadena cuyos extremos, constituidos por la intención emisora y la aprehensión receptora, son para nosotros materia inconexa y fragmentaria. Existe la posibilidad de que una parte altamente relevante de la ocasional información semiológica contenida en los programas escultóricos altomedievales se encerrase en el seno de la oralidad, cuya desintegración como materia de historia nos obligará a elaborar discursos de naturaleza especulativa a este respecto. Al mismo tiempo no podemos olvidar que las fuentes textuales pertenecientes al importante colectivo de confesión arriana se han perdido de manera definitiva en la mayor parte de los casos, lo cual aumenta nuestra parcialidad a la hora de entender las obras desde un punto de vista puramente ideológico¹⁶⁷.

¹⁶⁵ G. RIPOLL LÓPEZ, "The transformation and process of acculturation in late antique Hispania: select aspects from urban and rural archeological documentation", en A. FERREIRO (ed.), *The Visigoths, Studies in Culture and Society*, Leiden-Boston-Köln, 1999, p. 264.

¹⁶⁶ M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 591.

¹⁶⁷ La magnitud de las carencias textuales de las que adolece este momento de la Historia es tal que ha llevado incluso a especular en los últimos años acerca de una hipotética convivencia pacífica –poco probable, por otra parte– entre los diferentes grupos étnicos, políticos y religiosos durante estos siglos.

Centrándonos en el ámbito lusitano cabe señalar que si para el siglo VI las fuentes documentales alusivas a la planificación y a la construcción de edificios ponen de manifiesto todas aquellas carencias que acabamos de enunciar, en las centurias siguientes la situación se agrava aún más si cabe. Así, durante los siglos VII y VIII los testimonios escritos concernientes a la edificación en Mérida enmudecen casi por completo¹⁶⁸. Paradójicamente en los momentos en los cuales, siempre según la documentación textual, el dominio visigodo debió tornarse más fehaciente sobre la totalidad del entramado urbano peninsular, las construcciones emeritenses parecen desplazarse al ámbito rural. Esta circunstancia constituye en sí misma una evidencia de que los testimonios escritos son claramente insuficientes de cara a recrear los términos en los cuales se desarrolló la producción de escultura ornamental en la capital lusitana a lo largo de los siglos que nos ocupan.

1. 4. Algunas reflexiones acerca de la funcionalidad.

No podemos omitir en este apartado concerniente a la contextualización material de los testimonios escultóricos una mención al dominio de la funcionalidad como posible herramienta para el conocimiento de los mismos. Cabe señalar en primer lugar que lo que podríamos definir como una metodología de análisis establecida a partir de la hipotética funcionalidad material de las piezas encuentra su origen en los años centrales del siglo XX. Hay que remontarse a la década de 1940 para encontrar los primeros análisis que plantearon una posible primacía de la función sobre la forma a la hora de entender los espacios para el culto. Aquellas primeras elucubraciones, que barajaron la posibilidad de entender la funcionalidad del edificio y de los elementos en él contenidos como un objeto de estudio en sí mismo, no tardaron en encontrar continuidad mediante una compleja trama de ramificaciones exegéticas que, no exentas de contradicciones entre ellas, fueron reforzadas mediante la aplicación de las ya aludidas fuentes litúrgicas.

Desde esta perspectiva, y tal y como ya vimos, el estudio funcional de los edificios en el caso hispano continúa siendo a día de hoy materia de debate. Mientras que autores como Godoy abogan por la imposibilidad de obtener información que desde la configuración icnográfica de los templos nos conduzca a conclusiones acerca

Vid al respecto, W. POHL, *Kingdoms of the Empire: The Integration of Barbarians in Late Antiquity*, Leiden, 1997.

¹⁶⁸ P. MATEOS CRUZ, 2003, p. 238.

de la funcionalidad¹⁶⁹, otros especialistas sostienen que mediante el apoyo de las fuentes litúrgicas deviene viable la recreación de ciertos usos específicos del espacio arquitectónico, así como de su mobiliario¹⁷⁰.

En cualquiera de los casos no podemos obviar que el análisis funcional de la escultura dependerá siempre de los datos que en esta misma dirección pueda aportarnos el estudio de la arquitectura. Aunque tal vez fuera posible traer a colación una serie de interrogantes que, partiendo de la escultura, pudieran ayudarnos a resolver la ecuación de manera inversa, las probabilidades de aplicabilidad de dicho esquema deben ser valoradas con cautela. Por ejemplo, llama la atención la presencia en el grupo escultórico emeritense de un número considerablemente mayor de pilastras en comparación con el número de pilares¹⁷¹, lo cual podría aportar una serie de datos acerca de la fisonomía de los monumentos emeritenses de esta época. Otro indicio chocante lo constituye el hecho de que la producción de frisos esculpidos pareció ser mayor en Toledo que en Mérida, al menos si atendemos al volumen de restos conservados. En ambos casos podemos pensar que existieron una serie de condicionantes de índole tecnológica o económica, pero sea como fuere, y aun aceptando que la funcionalidad del espacio arquitectónico no tuvo en estos siglos un carácter unívoco y ni mucho menos sujeto a sistematización, cualquier premisa que podamos obtener acerca de la empleabilidad de la escultura quedará siempre supeditada a las conclusiones funcionales en grado de ser extraídas mediante el estudio de la arquitectura.

2. Problemas inherentes a la metodología y a la aproximación teórica del grupo escultórico.

Una vez evaluadas las limitaciones que comporta el estudio de la escultura ornamental desde un punto de vista estrictamente material, consideramos oportuno individualizar aquellos obstáculos que en este mismo análisis se derivan de una aproximación de naturaleza teórica a los restos conservados. Estimamos muy conveniente la exposición de este planteamiento con el fin de enumerar una serie de factores que, alusivos esta vez a la valoración y a la apreciación de las piezas por parte

¹⁶⁹ C. GODOY, 1995, p. 24.

¹⁷⁰ A. ARBEITER, 2003, p. 179.

¹⁷¹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 158.

de la historiografía artística, estarán en grado de ayudarnos a adquirir plena conciencia de cuáles son las herramientas metodológicas que tenemos a nuestra disposición, así como del alcance fehaciente de cada una de ellas.

2.1. El peso de la percepción histórica.

La producción artística hispanovisigoda se inserta en un marco geográfico y cronológico que resulta a día de hoy sumamente complejo desde varios puntos de vista. El principal elemento problemático que se desprende del análisis de estas obras viene dado a nuestro juicio por un componente de tipo identitario. Durante décadas, las creaciones plásticas de la Alta Edad Media hispana han sido, especialmente aquellas adscritas al período anterior al Reino Astur, percibidas por la historiografía como el resultado de un proceso creador de naturaleza predominantemente pasiva¹⁷². La ausencia de datos relevantes sobre la producción artística, y la entrada en escena de otros elementos como son la propia toma de conciencia al hilo de la realidad política y social de aquellos siglos, han llevado a plantear una apreciación de la escultura visigoda en tanto una producción difícil de enmarcar e individualizar, ya sea en el aspecto cronológico y material como en el meramente estético. Esta búsqueda de identidad por parte de la historiografía ha hecho siempre depender a la creación escultórica tardorromana, visigoda y post-visigoda de otros condicionantes que, si bien en mayor o en menor medida habrían participado en su paulatina configuración, han sido traídos a colación por parte de las distintas corrientes de estudio según el grado de adecuación y conveniencia de cada una de ellas a su propio modelo explicativo.

La primera tendencia historiográfica que propuso una clara interpretación del arte visigodo en clave exteroceptiva fue aquella que estableciesen Amador de los Ríos y su escuela en el último tercio del siglo XIX, al vincular las producciones peninsulares al arte bizantino. Las intenciones de Amador de los Ríos iban a encontrar en la obra de Vicente Lampérez una voluntad semejante¹⁷³, dirigida fundamentalmente a avalar la importancia del arte altomedieval hispánico en unas décadas en las cuales, no lo olvidemos, una serie de figuras de la historiografía francesa tales como Robert de Lasteyrie, Albert Marignan o Camille Enlart, habían llevado a cabo una labor de desvalorización del arte medieval ibérico. No deja de resultar significativo que el estudio de las creaciones que nos ocupan naciese precisamente en un contexto de defensa y de definición de identidades, pues en esta particular tesitura se encuentra el

¹⁷² A. BARBERO DE AGUILERA, *La sociedad visigoda y su entorno histórico*, Madrid, 1992, p. 2.

¹⁷³ V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 1930.

germen de lo que será la búsqueda, por parte de la historiografía hasta época no muy lejana, de la personalidad del arte hispánico del alto medievo¹⁷⁴.

Los historiadores españoles de los años que preceden al estallido de la Guerra Civil encontraron una oportunidad de reivindicación del arte tardoantiguo peninsular en el sustento ideológico que supuso la aportación de la historiografía alemana. Esta última abogaba desde hacía algunos años por el valor del elemento germanista en las creaciones altomedievales – y de entre ellas las consideradas visigodas suponían una buena muestra- como una superación del clasicismo grecolatino, visto como decadente. En esta línea se encuentra la producción de Albrecht Haupt o Josef Strzygowski, y ciñendonos más concretamente al caso peninsular, las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos alemanes como Hans Zeiss o Joachim Werner al hilo de las necrópolis visigodas desde la década de 1930. Este tipo de aproximaciones a las piezas del arte hispánico tenían como objeto la detección y la exaltación del “genio germánico”¹⁷⁵, y no tardaron en encontrar aceptación en la historiografía española, tal y como lo ilustra la labor de figuras como Julio Martínez Santa-Olalla¹⁷⁶.

En el contexto ideológico de los primeros años del franquismo, aquella exaltación de lo germánico encontraba un desdoblamiento ciertamente atractivo para quienes pretendieron encontrar en la Hispania visigoda ciertas señas de identidad de la ulterior nación España. De esta forma, la labor de Martínez Santa-Olalla se centró en aquellos años en la recreación de un pasado nacional que a día de hoy no puede sino resultarnos rayana en la extravagancia, y que sin embargo encontró continuidad en los primeros años de posguerra por parte otros investigadores españoles y alemanes afines a sus teorías¹⁷⁷. Aquel marcado sesgo germánico caracterizador de una parte muy significativa de la labor científica producida durante la primera mitad del siglo XX en nuestro país fue dando paso al establecimiento de nuevos escenarios.

Con el paulatino declinar de la historiografía franquista, el factor nacionalista aún estaba llamado a desempeñar un papel determinante en las posturas oficiales, si bien este nacionalismo era para entonces menos germano y más, si se nos permite el término, españolista. Esta última postura puede apreciarse muy bien, por ejemplo, a lo

¹⁷⁴ C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, “La escultura arquitectónica en el área central del Reino de Asturias. Tipos, tradiciones y tendencias”, en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, p. 115.

¹⁷⁵ El principal caballo de batalla de estos argumentos se sustentó, al menos en lo que al arte se refiere, en los trabajos del metal.

¹⁷⁶ J. MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, “Esquema de la arqueología visigoda”, *Investigación y Progreso* 8 (4), 1934, pp. 103-109; IDEM, “Nuevas fíbulas aquiliformes hispanovisigodas”, *Archivo Español de Arqueología*, 14 (41), 1940, pp. 33-54.

¹⁷⁷ A. MEDEROS MARTÍN, “Julio Martínez Santa-Olalla y la interpretación ariana de la Prehistoria de España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 69-70, 2003-2004, p. 20.

largo de la década de 1960 mediante las importantes investigaciones dirigidas a la reconstrucción de la vieja “liturgia visigótica”,¹⁷⁸ o a través de las intenciones manifestadas por el propio General Franco con motivo de la inauguración del Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda en Toledo en 1969, según las cuales la admiración debida al pueblo godo residía en haber sido este el primer artífice de una unidad de España llevada a cabo de manera intencionada.

En otro orden de cosas, y llegados al último cuarto de la pasada centuria, hemos de señalar que al margen de los anhelos de una historia pro-patria orquestados por los organismos de poder, la investigación llevada a cabo en nuestro país no se había detenido en lo concerniente a lo que desde hacía décadas venía llamándose “arte visigodo”. Este último había venido siendo homogeneizado fundamentalmente desde el ámbito de la arquitectura gracias al bagaje historiográfico vinculado al estudio de los edificios definitorios constituyentes del “grupo visigodo”, cuyo análisis y sistematización de características fue realizado en un primer momento por Manuel Gómez Moreno¹⁷⁹, y continuado años más tarde por Emilio Camps¹⁸⁰, Joaquín María de Navascués y, a través de una óptica de la que nos ocuparemos más tarde, por Helmuth Schlunk, Pedro de Palol y Jacques Fontaine. Sobre las líneas de análisis establecidas por estos investigadores habría de fraguarse el modelo interpretativo actualmente conocido como “visigotista” en los ámbitos especializados. Sin embargo en las mismas fechas ya se apuntaba la posibilidad de que una buena parte de las creaciones tenidas como visigodas habían de adscribirse a un momento cronológico posterior, entendamos este como post-visigodo, mozárabe o prerrománico. Nos estamos refiriendo fundamentalmente a las propuestas interpretativas realizadas por Camón Aznar¹⁸¹ y por Puig i Cadafalch¹⁸².

Con la desaparición del franquismo se abrían nuevas posibilidades al respecto de la percepción de la Hispania Visigoda y de las producciones artísticas realizadas en ella. Tras unos años de transición en los cuales se contempla una progresiva desaparición del elemento germano y nacionalista, la década de 1980 trajo consigo nuevas voluntades dirigidas a establecer unas pautas que posibilitasen la realización

¹⁷⁸ C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 31.

¹⁷⁹ M. GÓMEZ MORENO, 1919.

¹⁸⁰ E. CAMPS CAZORLA, “El visigotismo de Quintanilla de las Viñas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 6, 1939-1940, pp. 125-134; IDEM, “El visigotismo de San Pedro de la Nave”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 7, 1940-1941, pp. 73-80.

¹⁸¹ J. CAMÓN AZNAR, “Arquitectura prerrománica española”, *XVI Congreso Internacional de Historia del Arte*, Lisboa, 1949, Tomo I, Lisboa, 1950, pp. 105-123; IDEM, “Arquitectura española del siglo X mozárabe y de repoblación (I)”, *Goya*, 52, 1963, pp. 206-219.

¹⁸² J. PUIG I CADAFALECH, *L’art wisigothique et ses survivances*, Paris, 1961.

de una serie de historias regionales en el marco peninsular. Esta corriente, alentada en parte por la historiografía francesa, iba a proyectarse en los siguientes años hacia la realización de historias micro-regionales cuyo aporte a las distintas ramas de las Humanidades ha sido de gran interés en las últimas tres décadas. Lamentablemente, el estudio de las micro-regiones no ha aportado todos los datos que quizás esperábamos para la producción artística, y más concretamente escultórica, de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media. En este sentido, salvo las excepciones que supusieron en la década de 1980 los estudios de Cruz Villalón y de Storch de Gracia para Mérida y Toledo respectivamente, no se habían realizado para entonces análisis o trabajos de catalogación de esta índole que cubriesen otras áreas productivas en el interior de la Península. Desde entonces el estudio de la escultura decorativa, que ha avanzado de manera notable en los últimos quince años, fue víctima de una suerte de desajuste entre Historia, Arqueología e historia del Arte. Esta falta de coordinación interdisciplinar hace que nos encontremos nuevamente ante el problema que supone la adscripción de una identidad concreta a las manifestaciones plásticas elaboradas en este período. Así las cosas, las creaciones artísticas del final de la Antigüedad y de la Alta Edad Media hispánica habían sido interpretadas mediante las claves bizantina y germánica, y en menor medida mediante una pauta que no sin agudeza había comenzado a justipreciar el sustrato autóctono de condición hispanorromana en la producción de esta época. Esta línea de interpretación fue reclamada fundamentalmente por Pedro de Palol.

En 1992 Sally Garen¹⁸³ planteaba sus interesantes propuestas de datación al hilo de Santa María de Melque sobre la base de un hipotético contacto entre este edificio y el arte omeya de Siria. Desde entonces se ha producido, como sabemos, un enérgico debate en los círculos especializados acerca de la datación de edificios y restos de cultura material pertenecientes a lo que en su momento había sido considerado de forma mayoritaria como un grupo visigodo más o menos homogéneo. Así, un buen número de estas manifestaciones han sido llevadas incluso hasta el siglo IX por el grupo de los llamados mozarabistas. Estimamos que no es el caso detenerse aquí en las numerosas entretelas surgidas a partir de este debate y sí preguntarnos en qué manera ha afectado este último al estudio de la escultura decorativa. Cuando se planteó una dilatación cronológica de todos estos testimonios materiales, dejábamos de estar hablando exclusivamente de un arte altomedieval hispánico pre-andalusí para hablar de un arte altomedieval hispánico en su totalidad, entendido éste como previo a los

¹⁸³ S. GAREN, 1992.

primeros pasos del arte románico en el septentrión peninsular. Ello significaba acoger en el seno del debate un nuevo elemento, el islámico, que era aplicado de manera retroactiva con respecto de las propuestas del modelo visigotista.

Con anterioridad a la formulación de las propuestas mozarabistas, el siglo VII parecía ser un apretado cajón de sastre en el cual eran convenientemente adecentadas la mayor parte de las piezas de escultura producidas en la Península que se alejasen técnica y morfológicamente de las piezas mayoritariamente asignadas a los siglos V y VI. A nuestro entender, esta prolongación del segmento cronológico más allá del siglo VII supone una verdadera descongestión en el taponamiento de obras aprisionadas por el ficticio cuello de botella urdido en torno a la fecha de 711. Con ella no solamente existe un mayor grado de coherencia al menos en lo que respecta a la evolución de los motivos decorativos en la escultura, sino que al mismo tiempo se libera al siglo VII de un papel que difícilmente hubiera estado en grado de soportar por mucho más tiempo, aun asumiendo el riesgo de nunca llegar a fechar ciertas manifestaciones¹⁸⁴. No obstante el gran avance que han supuesto todas estas hipótesis, hemos de mostrarnos en desacuerdo con la apelación al paralelismo islámico como herramienta de posposición temporal de ciertas manifestaciones escultóricas. Creemos que la recurrencia a los motivos decorativos presentes en el primer arte omeya, y más concretamente a aquellos existentes en el palacio sirio-palestino de Jirbat al Mafjar, es desacertada y reincide en la necesidad de dotar de identidad al arte altomedieval hispánico desde una entidad externa. Enmarcar ciertas obras de escultura decorativa en un período posterior a la irrupción del poder musulmán por semejanza a las realizaciones omeyas supone, por una parte, volver a depender del paralelismo, por otra, insistir en la creación de la identidad del arte hispánico de los siglos que trabajamos en base a la alteridad, a la pasividad y a la dependencia.

Tal y como tuviese ocasión de advertir Miguel Alba, el intenso debate abierto entre mozarabistas y visigotistas empezaba a mostrar ya ciertos síntomas de agotamiento en lo referente al análisis de los edificios¹⁸⁵, reclamando la apertura de otros frentes de investigación. Hoy, varios años después de que se produjese dicho aserto, cabe reseñar que si bien este intenso debate ha alentado interesantísimos estudios concernientes a la escultura decorativa, la posibilidad de continuar en una

¹⁸⁴ L. CABALLERO ZOREDA, 1992-a, pp. 141-142.

¹⁸⁵ M. ALBA CALZADO, "Apuntes sobre la cerámica de época tardoantigua (visigoda) y altomedieval (emiral) en Extremadura, a partir del registro arqueológico emeritense", en P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coord.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Mérida, 2003, p. 293.

controversia centrada principalmente en la datación de las obras conlleva el riesgo de encaminar la investigación hacia un punto muerto. En este sentido tal vez sería conveniente barajar la posible viabilidad de una tercera vía cuyos principios no tienen por qué situarse en una línea de compromiso entre ambas tendencias, sino en una labor dirigida a la vinculación de los restos materiales, en nuestro caso escultóricos, con la sociedad que los produjo¹⁸⁶, no solamente desde un punto de vista arqueológico sino desde un enfoque ideológico en el que tengan cabida elementos tales como el análisis estético aplicado este en su dimensión más amplia, y en conveniente adyacencia al respecto de la historia del Arte. Con el fin de poder realizar un análisis de esta índole es conveniente recordar papel desempeñado por parte de la historiografía en su intento de conferir identidad al arte de la Hispania tardoantigua, pues si bien las corrientes germanistas estuvieron presentes en los estudios hasta principios de la década de 1980¹⁸⁷, la tendencia a vincularlo de manera desmedida con el arte bizantino y más recientemente con el islámico conllevan una serie de contradicciones que trataremos de analizar en su debido momento.

Por nuestra parte, consideramos apropiado a la par que necesario plantear un discurso elaborado en torno al papel jugado por los fenómenos de endogénesis, en nuestro caso de los motivos presentes en la escultura decorativa. Una vez establecidas las pautas de este análisis, podremos estar en grado de valorar la aportación de las fuerzas creadoras llegadas desde el exterior de la Península, sin servir con ello a intereses nacionalistas o regionalistas, y valorando con ponderación los fenómenos de exogénesis o aloctonía que tan presentes han estado en la historiografía artística centrada en este período.

2.2. La comparación y el difusionismo.

Cuando la profesora Cruz Villalón publicó su tesis sobre la escultura visigoda de Mérida, una de las primeras consideraciones que ella misma tuvo a bien en subrayar fue la de que la ausencia de testimonios documentales y de contextos para los fragmentos conservados le había llevado a plantear un estudio basado en el análisis

¹⁸⁶ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 271.

¹⁸⁷ RIPOLL LÓPEZ, "Reflexiones sobre arqueología funeraria, artesanos y producción artística de la Hispania Visigoda", *XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Archeologia e Arte nella Spagna tardo romana, visigota e mozarabica"*. Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine, Ravenna, 4-11 aprile 1987. Edizioni del Girasole, Ravenna, 1987, pp. 348-349.

comparativo¹⁸⁸. Dicha herramienta de estudio no solamente ha sido utilizada en Mérida sino que, a falta del apoyo contextual arqueológico correspondiente, ha estado presente en una gran parte de estudios aplicados a las artes visuales tardoantiguas y altomedievales a lo largo y ancho de toda la cuenca mediterránea.

Este criterio, basado en una serie de presupuestos de cotejo formal y estilístico, adquiere mayor fuerza cuando se confirma la datación de una obra en concreto, en torno a la cual se agrupan otra serie de piezas en base a semejanzas¹⁸⁹. Sin embargo, cabe señalar que la utilización desmedida de esta herramienta basada en la comparación ha traído consigo una serie de conclusiones erróneas que no han hecho sino empañar el verdadero papel de la escultura decorativa en cuanto objeto histórico-artístico en sí mismo. En otras palabras, el sistema comparativo, que bien pudo servir como medio de datación de las diferentes piezas en un primer momento, se ha convertido con el transcurso de los años en un soporte complementario para poder crear compartimentos de análisis cerrados en los cuales tuvieran cabida la mayor parte de las creaciones artísticas producidas a lo largo de estos siglos.

Hoy por hoy, sin embargo, hemos de tomar conciencia de que la realidad es bien distinta, y por lo tanto, el análisis tipológico en sí mismo, así como la propia escultura, deben asumir la existencia de nuevas realidades y de nuevos puntos de vista. Entre esas realidades está el hecho que supone asumir que los esquemas ornamentales presentes en las manifestaciones escultóricas rara vez pueden constituir un patrón de datación, puesto que hay que considerar que estos motivos poseen una vida muy extensa y, lo que es más importante, irregular. Por lo tanto un motivo ornamental presente en una determinada pieza o serie de piezas no tiene un valor sincrónico, y no es anómalo que un mismo sintagma decorativo aparezca en una pieza considerada del siglo VI, en otra de época islámica o incluso en una creación románica.

El repertorio ornamental que se gesta en la baja romanidad posee una longevidad extraordinariamente dilatada. Ello es debido a múltiples factores, como son aquellos concernientes a la vida y al radio de acción de los distintos talleres, al extraordinario conservadurismo presente en el seno de los mismos¹⁹⁰, o a los propios períodos de inactividad en una determinada área geográfica, que situarían al

¹⁸⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 18.

¹⁸⁹ L. BALMASEDA MUNCHARAZ, “Algunos problemas de la escultura visigoda toledana”, L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, p. 281.

¹⁹⁰ P. ALMEIDA FERNANDES, “Esplendor ou declínio? A arquitectura do século VII no território “português””, L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ-M. A. UTRERO AGUDO, *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y omeyas*, 4. Mérida, 2006, Mérida, 2009, p. 245.

vocabulario ornamental en fases de latencia o catalepsia cuya omisión no hará sino producir errores de datación y de adscripción. Parece claro, a la vista de las circunstancias y de los vacíos documentales y contextuales que hemos venido enunciando hasta el momento, que el análisis tipológico debe existir siempre y cuando este se aplique de manera secundaria, y no como una regla de valor absoluto y ni mucho menos infalible. La condición secundaria del sistema tipológico ha de venir establecida sobre la base base de la subordinación del mismo a otros presupuestos metodológicos incluso dentro del propio análisis estilístico, como son el estudio de la transformación de un mismo motivo en diferentes piezas o el análisis de los factores que rigen los principios de reproductividad en una obra de arte (limitaciones técnicas, condicionantes materiales, pericia de los artífices, etc.).

La utilización sistemática del método tipológico comporta potencialmente una serie de equívocos que, lejos de aclarar el modelo explicativo tradicional, no hacen sino contradecirlo. Al mismo tiempo esta serie de equívocos recrean un cuadro que se antoja paradójico en múltiples ocasiones, no solo en lo tocante al análisis de una obra u obras en concreto, sino en aquello que concierne al modo en el cual se llevaron a cabo las relaciones artísticas entre los diferentes centros creadores dentro de la Península Ibérica o del extenso ámbito mediterráneo. Prueba de ello es el grado de asombro mostrado por aquellos defensores de esta metodología cuando encuentran paralelismos morfológicos entre dos o más manifestaciones artísticas considerablemente alejadas en el espacio o en el tiempo. Sin ir más lejos, en el repertorio emeritense encontramos por ejemplo piezas como un cimacio con aves y crátera del Templo de Diana, cuyos motivos esculpidos atendiendo a esa concreta disposición morfológica han sido rastreados en piezas del ámbito adriático septentrional datadas entre los siglos VIII y IX, lo cual no deja de ser cuando menos desorientador si nos empeñamos en tomar el paralelismo en sí mismo como un dato absoluto¹⁹¹.

En el caso concreto que representa la casi totalidad del grupo escultórico emeritense, hemos de decir que éste ha sido frecuentemente comparado con las producciones realizadas por los talleres de escultura ravenaicos, fundamentalmente aquellos activos entre los siglos V y VI. Esta suposición no solamente ha servido para analizar muchos de nuestros motivos en base a la existencia de un preclaro referente externo, sino que al mismo tiempo la recurrencia al elemento ravenaico ha servido una

¹⁹¹ S. VIDAL ÁLVAREZ, *La escultura hispánica figurada de la antigüedad tardía (siglos IV-VII)*, Murcia, 2005, p. 220.

y otra vez como patrón de datación. Cabe cuestionarse, sin embargo, el propio papel representado por el elemento externo, en este caso por la escultura de Rávena. En primer lugar no solamente habría que señalar que las referencias a Rávena en el plano escultórico se han hecho en muchas ocasiones sin tan siquiera saber qué es lo que se estaba intentando resolver en cada momento¹⁹², sino que al mismo tiempo, la propia escultura ravenesa no siempre se presta de manera idónea a la extracción y articulación de cronologías fiables. La producción escultórica realizada en el Exarcado rara vez se presta a la formulación de una datación absoluta¹⁹³, y sus motivos, así como el devenir interno de sus propios talleres, presentan un grado de complejidad que aún hoy está lejos de ser aclarado. Incluso los mejores conocedores del repertorio escultórico ravenés ya advirtieron de esta particularidad desde que se llevasen a cabo los primeros grandes estudios concernientes a la escultura de la ciudad adriática¹⁹⁴. Por esta misma razón, cualquier intento de datación de la escultura emeritense llevado a cabo mediante reclamos a Rávena basados en la semejanza, tendrá que tener muy en cuenta la coyuntura que venimos de exponer.

Qué duda cabe, no obstante, que la omisión del *corpus* ravenaico en un estudio de estas características sería poco menos que una irresponsabilidad por nuestra parte. Nuestra propuesta, empero, es considerar la escultura del Exarcado como una pieza más en el complejo entramado de las manifestaciones escultóricas tardoantiguas en el Mediterráneo. Su brillantez y el hito que ella misma supone no la convierten en absoluto en un órgano ni imprescindible ni de carácter motor¹⁹⁵. A pesar de que María Cruz realizase en su estudio de la escultura emeritense numerosas referencias a las producciones ravenaicas, ella misma llamaba la atención sobre la problemática que suponía convertir esta última en un posible eje referencial para las creaciones lusitanas. De esta forma, Cruz señalaba la existencia de una tradición escultórica -considerada por ella como “bizantina”- que desde el foco ravenés se extendería hacia el sur de Italia y hacia Sicilia, y en la cual se adscribía un numeroso grupo de piezas cuya morfología

¹⁹² IBIDEM, p. 26.

¹⁹³ Es preciso señalar que la datación absoluta, en el caso de existir, no posee un mayor número de implicaciones que aquellas que conciernen a una pieza en concreto.

¹⁹⁴ G. VALENTI ZUCCHINI-M. BUCCI, “I sarcofagi a figure e a carattere simbolico”, en G. BOVINI (dir.), *“Corpus” della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna*, Roma, 1968, p. 8.

¹⁹⁵ La escultura ravenesa, por su parte, ha sido vista con frecuencia como una proyección del arte áulico constantinopolitano –y en tal medida comparada con las piezas emeritenses-, cuando en realidad sus manifestaciones son el resultado de un fenómeno osmótico mucho más complejo en cuya formulación tienen cabida elementos propios del arte de la Península Balcánica, de Roma o de Milán. F. W. DEICHMANN, *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten. Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst und Geschichte*, Wiesbaden, 1982; C. RIZZARDI, “Ravenna fra Roma e Constantinopoli: l’architettura del V e VI secolo alla luce dell’ideologia político-religiosa del tempo”, *“OCNUS”*, 12, 2004. Bolonia, 2005, pp. 263-277.

se dilata nada menos que entre los siglos V y X¹⁹⁶. En este sentido tal vez no estaría de más preguntarse, tal y como ha sugerido Luis Caballero¹⁹⁷, hasta qué punto la investigación de las piezas escultóricas hispanas ha estado determinada por su aprehensión en base a modelos foráneos en detrimento de su cotejo con el propio material escultórico peninsular de época astur o mozárabe.

Uno de los elementos que mejor pueden ayudarnos a comprender la necesidad de redimensionar el análisis comparativo es aquel que viene representado por la vida de las piezas en el tiempo, y con ella de los mismos motivos de la ornamentación. Tendemos a creer que una obra que fuese realizada, por ejemplo, en el siglo VI, tuviese un valor de objetivación en el sentido estético y utilitario para el siglo VI. La realidad debió ser, sin embargo, muy diferente, tal y como se ha demostrado en la pervivencia de piezas y modelos a lo largo de varios siglos¹⁹⁸, así como en eventuales estancamientos de la producción explicables a partir de la utilización plurisecular de determinadas piezas del mobiliario litúrgico¹⁹⁹. Estas premisas deben ser completadas con una serie de datos inherentes al apartado puramente material, a través de los cuales viene anulada cualquier tentativa de hacer predominar el análisis comparativo sobre otras herramientas de estudio.

Uno de los errores de base del método tipológico es el de haber querido hacer prevalecer una visión de carácter cinético aplicada al entramado que rige el contacto entre distintas áreas de creación (movimiento o desplazamiento de obras, artífices, patrones...) y omitir en él los fenómenos de naturaleza estática. Estos últimos no han sido quizás lo suficientemente atendidos por la historia del Arte, y hacen referencia no solamente a la aludida durabilidad de las piezas sino también a otras realidades como son los procesos de reelaboración padecidos por varias piezas de escultura en distintos momentos de la historia. Al mismo tiempo, cuando se piensa en la traslación o importación de obras de arte, suele omitirse el hecho de que una buena parte de estos conjuntos no siempre llegaba a su destino completamente elaborado, y eran los lapicidas locales quienes se encargaban de finalizar las creaciones, muchas veces valiéndose de sus propios criterios técnicos y estilísticos. Los fenómenos de producción de naturaleza estática pueden servir, mejor que cualquier herramienta tipológica, para

¹⁹⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 167 y 180.

¹⁹⁷ L. CABALLERO ZOREDA, "La arquitectura denominada de época visigoda ¿es realmente tardorromana o prerrománica?" *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, 2001-a, p. 211.

¹⁹⁸ G. RIPOLL LÓPEZ-A. CHAVARRÍA ARNAU, "El altar en Hispania. Siglos IV-X", *Hortus, Artium, Medievalium*, 11, 2005, pp. 38.

¹⁹⁹ IBIDEM, p. 40.

aproximarnos a las causas que motivaron el conservadurismo de los talleres. Idéntico discurso puede ser aplicado al entendimiento de otras circunstancias que determinaron la creación, tales como el tránsito o la disponibilidad de materiales, pues tal y como ha señalado Ward-Perkins, los decoradores que en 393 se encontraban trabajando en un edificio en Ostia, estaban utilizando fragmentos marmóreos de *giallo antico* traídos desde Numidia en época de Domiciano, nada menos que tres siglos antes²⁰⁰. Pormenores de este tipo deben inducirnos a reflexionar no solamente sobre el modo en el cual fueron vehiculadas las influencias que dan lugar a las comparaciones, sino también en la posibilidad de que estas comparaciones vienen en parte desacreditadas en la medida en la cual los contactos artísticos rara vez se produjeron de manera lineal, ya sea en el espacio o en el tiempo. Por ello, muchos de los datos cronológicos que se han considerado tradicionalmente como absolutos deben ser relativizados²⁰¹, pues en palabras de Luis Caballero “los argumentos tipológicos invalidan los argumentos tipológicos”²⁰².

Si aceptamos la primacía de una metodología basada en el análisis comparativo de las obras de arte, nos arriesgamos a omitir con ella una serie de factores alusivos a la intencionalidad que determinó el empleo de un motivo decorativo o de un sintagma ornamental concreto. Tras el término “visigodo” se aglutinan varios elementos concernientes a una identidad configurada a posteriori por la historiografía. Sin embargo, en el momento en el cual las obras de arte del período hispanovisigodo fueron producidas, las nociones e intenciones inherentes a la identidad debieron ser mucho más complejas al tiempo que heterogéneas. Por ello hemos de tener en cuenta la importancia que conlleva un estudio dirigido a detectar, en la medida de lo posible, cuáles fueron las intenciones que movieron a los artífices o a los promotores de las obras; a saber si estas intenciones fueron premeditadas o meramente coyunturales. Esta tarea se hace ya de por sí harto compleja, cuando más si nos empeñamos en trazar lazos de unión con otros lugares la mayor parte de las veces muy alejados en el espacio.

A la luz de estas consideraciones estimamos que la escultura emeritense ofrece mejor que cualquier otra en la Península una serie de predisposiciones encaminadas al análisis de las coyunturas que acabamos de exponer. Para ello, sin embargo, hemos de centrar primeramente nuestra atención en los elementos de naturaleza local, pues sin

²⁰⁰ B. WARD-PERKINS, “Quarries and stoneworking in the early middle ages: the heritage of the Ancient World”, *Artigianato e tecnica nella società dell’alto medioevo occidentale*. 2-8 aprile 1970. Tomo Secondo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo. XVIII. Spoleto, 1971, p. 537.

²⁰¹ L. CABALLERO ZOREDA, 2001-a, p. 210.

²⁰² P. ALMEIDA FERNANDES, 2009, p. 260.

su conocimiento, por muy vago que este pudiera llegar a ser, no podemos plantear un sistema de relaciones que vinculen a la ciudad con la producción de otros centros del Mediterráneo. En resolución, tal y como apuntase Enrique Domínguez en su magistral estudio de los capiteles altomedievales hispánicos, cabe decir que la “autarquía prefeudal del siglo VII le juega una mala pasada a la Historia de los Estilos, dificultando sobremanera toda sistematización que se quiera basar en elementos de difusión cultural, por otra parte, sobradamente desacreditados en otras esferas de la Historia de la Cultura”²⁰³.

Aludíamos con anterioridad a las comparaciones establecidas entre el grupo emeritense y la escultura de Rávena, y planteábamos igualmente que la propia escultura ravenesa no nos es todo lo conocida que podríamos desear. Estamos hablando de uno de los conjuntos escultóricos de mayor empaque en el Occidente Mediterráneo durante la tardoantigüedad y aún así el conocimiento de su proyección hacia otras zonas aledañas es un factor problemático. ¿Qué sucede entonces cuando los componentes de la recurrencia se encuentran en el arte sasánida o en el conjunto de las manifestaciones producidas en el norte de África? La escultura emeritense, imbuida en una inercia que entre finales del siglo IV y el siglo VI evidencia formar parte de un proceso conducente hacia una deliberada suntuosidad, ha sido precisamente por esta razón reiteradamente parangonada a estas manifestaciones.

El caso del arte sasánida, muchas veces utilizado como *deus ex machina* en las propuestas tipológicas, se antoja como uno de los asuntos más espinosos ante los cuales nos enfrentamos, por la sencilla razón de que dicho arte se encuentra entre los grandes desconocidos del complejo crisol resultante del final de la Antigüedad. Por esta razón, cualquier aproximación a las manifestaciones sasánidas como elemento de análisis de las obras hispanas exige un grado de prudencia sumamente alto, y más aún si tenemos en cuenta la necesidad de contar con la existencia de una serie de manifestaciones que han de ser consideradas como post-sasánidas y para-sasánidas²⁰⁴. Lo mismo podemos señalar a la hora de evaluar el legado artístico realizado en el Norte de África, un vastísimo y heterogéneo territorio de cuyo amplio patrimonio material tardoantiguo se ha abusado considerablemente a la hora de establecer patrones de objetivación cronológica aplicados a las manifestaciones producidas en el área hispana.

²⁰³ E. DOMÍNGUEZ PERELA, *Capiteles hispánicos altomedievales*, Tomo I, Tesis Doctoral 40/87 Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987, p. 373.

²⁰⁴ J. M. HOPPE, 2001, pp. 309 y 319.

Es precisamente en este punto donde hace su aparición un término que, muy unido en el plano de la metodología a la comparación tipológica, debe ser objeto de nuestra atención y de nuestra crítica. Nos estamos refiriendo al asunto del difusionismo y a su grado de aplicabilidad en el estudio de las manifestaciones escultóricas emeritenses. Este fenómeno, cuya validez interpretativa -especialmente a la hora de establecer dataciones absolutas- ha sido puesto en tela de juicio en numerosas ocasiones desde otras disciplinas tales como la arqueología²⁰⁵, adquiere nuevas dimensiones de interpretación en el momento en el cual viene analizado con la totalidad de datos materiales que poseemos para la Tardoantigüedad mediterránea. Bien es cierto que en el pasado las teorías difusionistas vinieron a completar una serie de aclaraciones acerca de la configuración de ciertos modelos en la arquitectura y en las artes plásticas, sin los cuales hubiera parecido imposible establecer una secuencia explicativa para el desarrollo de las mismas a lo largo de los llamados “siglos oscuros”.

Sin embargo, al amparo de los avances realizados por parte de la arqueología durante los últimos años, y con un notable incremento cuantitativo y cualitativo en lo referente al conocimiento de las piezas escultóricas, nos vemos obligados a incluir en el debate una serie de elementos que nos ayuden a aclarar que lo que muchas veces entendemos como “difusión” no es sino el resultado de una misma actitud y respuesta ante problemas semejantes en diferentes lugares sin que para ello fuese necesario que existiese siempre un contacto directo entre ellos. Este tipo de coyunturas alusivas a la simultaneidad de determinados fenómenos artísticos no es nueva, y sin embargo, en el mundo de la escultura hemos de contar con ella en mayor medida si cabe por el simple hecho de que en toda la superficie territorial que hubiera constituido el Imperio Romano, esta desaparece sin excepción en su vertiente monumental²⁰⁶. Un dato de este tipo debe invitarnos a reflexionar acerca del hecho que supone que en numerosas ocasiones, circunstancias explicadas en base a los fenómenos de difusión vendrían justificadas a partir de la existencia de una realidad común en cuyas raíces se encuentran determinantes que, de índole material, técnico y económico les vinieron impuestas a las sociedades creadoras desde los años inmediatamente anteriores al colapso del poder romano.

Es solamente a partir de esta tesitura que podemos explicar la existencia de motivos idénticos en los repertorios ornamentales de la escultura presentes en toda el África septentrional, en el Creciente Fértil, en los Balcanes, en el antiguo limes

²⁰⁵ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 166.

²⁰⁶ M. SOBRINO GONZÁLEZ, 2006, p. 71.

danubiano y cómo no, en la propia Mérida. La mayor parte de estos esquemas alcanzan un grado de similitud mucho mayor entre ellos cuando se trata de reproducir sencillos motivos geométricos, cuya homogeneidad es tan evidente como desorientadora en la mayoría de los casos.

Cruz Villalón ya señalaba la problemática derivada de la uniformidad existente en determinadas series de motivos geométricos, que ella situaba en una franja cronológica desplegada entre los siglos IV y VII²⁰⁷, pero que en realidad debe ser extendida en el tiempo en algunos casos entre finales del siglo II y la plena Edad Media. Al margen de los contratiempos deducidos de tal particularidad a la hora de establecer cronologías hemos de considerar que su propia dimensión en tanto fenómeno “global” debe llevarnos a redimensionar la validez metodológica de los argumentos difusionistas. El carácter de estos esquemas decorativos se explica de manera más clarividente desde aquellos presupuestos que tengan en cuenta que las limitaciones materiales y la desaparición de las estructuras de taller de época imperial llevaron a los artífices de uno y otro lugar no solamente a recurrir a fórmulas artísticas presentes en el arte popular “extraoficial”²⁰⁸, sino a reinterpretar las propuestas del arte romano a través de no pocos condicionantes inherentes a la técnica, a la cualificación y a la ejecución material a efectos tecnológicos.

Al mismo tiempo se hace necesario señalar que a lo largo de las diferentes centurias de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media, el repertorio de motivos decorativos crece y se hace mucho más complejo. Esto es así porque muchas de las unidades ornamentales que habían pasado a un segundo plano son readaptadas y reinterpretadas a partir de las diferentes iniciativas de los talleres, de manera que la transformación de los motivos decorativos es una constante a lo largo del período que nos ocupa. En el caso emeritense, cabe apuntar el hecho de que, por ejemplo, aún en el siglo III -durante mucho tiempo visto como un período de recesión en la producción escultórica- se produce un incremento de los motivos presentes en los programas decorativos, tal y como puede observarse en el Templo de Diana²⁰⁹. A partir del momento en el cual la ciudad de Mérida se vio imbuida en el importantísimo hito

²⁰⁷ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 315.

²⁰⁸ Este arte popular o “plebeyo”, utilizando la expresión de Bianchi Bandinelli, es igualmente homogéneo e uniforme en lo referente a los motivos decorativos geométricos en la casi totalidad de Europa y del Norte de África.

²⁰⁹ J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-T. NOGALES BASARRATE, “Programas decorativos del foro colonial de *Emerita Augusta*. El “Templo de Diana”. Templo de culto imperial.”, F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*. Universidad de Murcia, 2004, p. 318.

constructivo que supuso la edificación de la basílica de Santa Eulalia, los mecanismos que rigieron la selección, transformación y plasmación del amplio bagaje escultórico que poseía la ciudad entraron en una dinámica de aceleración que trajo como resultado una madurez creativa especialmente visible en las manifestaciones escultóricas adscritas al siglo VI. Señala Pedro Mateos al respecto de la experiencia constructiva de Santa Eulalia, que esta supuso un paradigma de transición desde el punto de vista arquitectónico²¹⁰. Esta fase de transición en el aspecto edilicio bien puede aplicarse a las experiencias escultóricas, a través de las cuales se produjo un verdadero fenómeno de regeneración del pasado escultórico de la ciudad reinterpretado mediante una óptica bien distinta, en cuyo entendimiento seguramente posea un mayor peso el elemento local que cualquiera de las lecturas que puedan desprenderse de una interpretación de cariz difusionista.

Uno de los factores que mayor obstaculiza el conocimiento de los mecanismos de irradiación artística viene constituido por la ausencia de datos concernientes a la movilidad de los artífices, a la disponibilidad de mano de obra cualificada y a la duración de los obradores escultóricos en las distintas fases y áreas geográficas. Atendiendo a estas circunstancias no resulta difícil creer en la posibilidad de que la mayor parte de estos grupos especializados prolongase su actividad más allá de la invasión islámica²¹¹. Esta valoración vendría a refrendar la hipótesis según la cual los distintos gradientes de representatividad en los modelos escultóricos no estarían tan vinculados a impulsos recibidos desde el exterior y sí a movimientos internos generalmente definidos por un corto alcance en el plano geográfico y uno largo en el cronológico. A pesar de poder sopesar esta probabilidad, su aplicación en el aspecto práctico resulta compleja y es necesaria para ella la realización de una importante tarea de caracterización e identificación técnica y formal de los motivos representados en las distintas zonas peninsulares. Esta particularidad puede contemplarse muy bien para el caso hispano en el grupo del Sudeste, donde si bien se evidencia una intensa actividad por parte de un mismo taller o talleres, poco podemos precisar en lo referente a cronologías y a radios de acción de los mismos²¹².

²¹⁰ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 167.

²¹¹ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 420.

²¹² J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, "Del Alto Imperio a la Antigüedad Tardía: la evolución de la decoración arquitectónica en el *Sureste hispano*. El caso de la basílica de Algezares (Murcia)", F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003, Murcia, 2004, p. 577.

Ante esta coyuntura es preciso apuntar que la historia del Arte, así como la arqueología, se han visto seguramente perjudicadas por el déficit de estudios llevados a cabo en los últimos años al hilo de determinados aspectos históricos de naturaleza motriz tales como puedan ser la economía o los lazos materiales entre los distintos grupos humanos durante la tardoantigüedad²¹³, los cuales se habrían revelado de enorme interés para las disciplinas que nos conciernen. Buena prueba de ello fueron, por ejemplo, los primeros estudios dirigidos a analizar el papel mediador de las Islas Baleares entre la Península y otros centros del Mediterráneo²¹⁴, a través de los cuales pudo arrojarse algo de luz sobre ciertas materias que hasta entonces habían sido explicadas exclusivamente desde un punto de vista amplio-difusionista.

Quizás hayamos tenido los historiadores del Arte una predisposición a sobredimensionar los parámetros de propagación de las tendencias plásticas e intenciones artísticas en los siglos de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media, quién sabe si tratando de extrapolar una serie de realidades que en este mismo ámbito nos son mejor conocidas en un marco de relaciones internacionales resultantes de la inflexión sociopolítica carolingia²¹⁵. Este problema de naturaleza metodológica presenta un desdoblamiento de desafortunadas consecuencias en el discurso que se ha establecido en torno a la influencia bizantina. Esta última, aplicada con ciertos excesos como elemento explicativo en el mundo de las artes plásticas, ha sido frecuentemente apelada para aclarar ciertas realidades inherentes a la escultura y más concretamente a aquella del grupo emeritense. Por estas mismas razones consideramos que su estudio crítico merece un detenido análisis en este trabajo.

2.3. Acerca de la “influencia bizantina”.

Durante décadas, el análisis de las obras de arte producidas en Occidente, en especial de aquellas gestadas entre la desaparición del Imperio Romano y el advenimiento del Imperio Carolingio, ha estado fuertemente determinado por el establecimiento de una referencia casi constante a las creaciones bizantinas. Esta

²¹³ R. SANZ SERRANO, *Historia de los godos: una epopeya histórica de Escandinavia a Toledo*, Madrid, 2009, p. 435.

²¹⁴ M. VALLEJO GIRVÉS, *Bizancio y la España tardoantigua (ss. V-VIII): Un capítulo de historia mediterránea*, Universidad de Alcalá de Henares, 1993, p. 71.

²¹⁵ En este sentido resultan sumamente aclaratorias las reflexiones del profesor Francisco J. Moreno, quien al respecto de las investigaciones acerca de la arquitectura monástica tardoantigua comentaba que ésta ha venido en más de una ocasión determinada por la búsqueda a priori de modelos arquitectónicos similares al románico-benedictino, confundiendo con ello precedentes y consecuentes. F. J. MORENO MARTÍN, “Arquitectura y usos monásticos en el siglo VII. De la recreación textual a la invisibilidad material”, en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009), p. 275.

recurrencia ha llegado a convertirse en ocasiones en un auténtico vademécum esclarecedor enunciado en el ámbito estilístico, que servía para explicar el carácter y el significado de tantas manifestaciones artísticas de la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media.

En el momento en el que una obra producida en el Mediterráneo Occidental mostraba una calidad de ejecución o planificación digna de ser destacada, inmediatamente y como resultado de un acto casi reflejo, le iba asociada la reincidente posdata “influencia bizantina” o “influencia oriental”. Este mecanismo de interpretación ha pasado a convertirse en una suerte de navaja suiza según la cual, ante un edificio de planta cruciforme se hace imprescindible la mención al Mausoleo de Gala Placidia²¹⁶; ante una manifestación figurativa, la cita a las artes muebles o a los manuscritos bizantinos²¹⁷; ante un fragmento escultórico de factura esmerada, la alusión a la producción ravenática –determinada en un principio por los modelos constantinopolitanos-, o incluso la apelación a la importación desde tierras imperiales o a la presencia de interventores orientales en suelo occidental para su ejecución. Así las cosas, el bizantinismo en el arte hispánico de la tardoantigüedad ha pasado a convertirse primero en un mito, y más tarde en un lugar común cuya utilidad solamente encuentra razón de ser al servicio y al amparo de un modelo explicativo profundamente enraizado²¹⁸.

Esta visión ha contribuido a dificultar en buena medida la comprensión de los dos actores del presunto diálogo de las influencias: Oriente y Occidente. De tal forma, en lo que respecta a las manifestaciones artísticas en Occidente, se ha pasado por alto la posibilidad de establecer una metodología acompañada de un plan de trabajo dirigido a evaluar el impacto producido por el devenir interno de las sociedades productoras, que habrían necesitado un aval de bizantinismo, muy problemático por otra parte, para su desarrollo. En lo que respecta al arte bizantino propiamente dicho, el modelo de estudio lo ha sugestionado para convertirlo en una secuencia de clasicismos y “renacimientos” que presentarían a su vez su correspondiente impacto en el Occidente medieval en una tendencia iniciada en el siglo XIX y generalizada desde la década de 1930. Así las cosas, el modelo utilizado durante décadas ha asignado al arte bizantino un fatigoso rol de acreedor y consignatario de un vocabulario estético muchas veces

²¹⁶ E. CAMPS CAZORLA, *El Arte Hispano Visigodo*, tomo III de la *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, Espasa Calpe, Madrid, 1963, p. 660.

²¹⁷ H. SCHLUNK, 1947, p. 240.

²¹⁸ Algo semejante sucede con el *topos* historiográfico de la “influencia sasánida” en el arte bizantino y con su trasposición iterativa en las producciones occidentales.

sobredimensionado. Nuestro objetivo en este apartado no es otro que el de tratar de encontrar las raíces de este primero mito y más tarde lugar común historiográfico, para pasar a plantear más tarde y de manera esbozada algunas propuestas de análisis con las que tratar de redimensionar los términos en los cuales se mecanizaron esas posibles influencias orientales.

La actitud formada hacia la comprensión del arte bizantino encuentra sus raíces en el descubrimiento de Oriente por parte de los europeos desde finales del siglo XVIII. En aquellos años se incrementó cuantitativamente el número de viajeros que visitaban no solamente Constantinopla y sus alrededores, sino también las históricas provincias bizantinas, entonces en manos del Imperio Otomano. La sistematización y regularización de estos desplazamientos pronto se tradujo en la realización de lo que podríamos llamar un *tour* de Oriente en el que era costumbre visitar Egipto, Palestina, Líbano, Asia Menor, Estambul, Atenas y Grecia. Este itinerario, establecido en los primeros años del siglo XIX por Chateaubriand²¹⁹ fue seguido y promovido más tarde por otros viajeros ilustres como Gérard de Nerval o Gustave Flaubert²²⁰. Lo que en un primer momento se manifestó como una atracción estética hacia lo pintoresco y exótico de aquellas tierras, pronto pasaría a traducirse en un renovado interés por su historia antigua y medieval.

En este sentido, dos personajes sobresalen a la hora de reivindicar el pasado griego en términos históricos: Adamantios Korais y Constantine Paparrigopoulos. El primero de ellos se iba a ocupar no solamente de patrocinar la causa de la independencia griega en Europa, sino de aportar algunas nuevas e interesantes visiones²²¹ que contribuyesen a poner en tela de juicio la visión decadentista que desde Edward Gibbon, había pesado sobre el mundo bizantino y medieval en general²²². Constantine Paparrigopoulos, ya en la segunda parte de la centuria, se encargaría de elaborar una monumental historia de Grecia en varios volúmenes²²³, en la cual quedaban sentadas las bases que harían posible la asociación entre helenismo y bizantinismo²²⁴, algo que nos será de especial interés más adelante. Por aquel entonces, el desarrollo de la navegación a vapor facilitaba el tránsito marítimo por el Mediterráneo, hasta tal punto que a mediados del siglo XIX existía ya una línea que

²¹⁹ F.R. CHATEAUBRIAND, *De París a Jerusalén*, Barcelona, Alertes 1982 (París, 1811).

²²⁰ M. CORTÉS ARRESE, *El descubrimiento de Bizancio en España*, en Catálogo de Exposición, Bizancio en España. De la Antigüedad Tardía a El Greco. Museo Arqueológico Nacional. Abril-Julio de 2003. Madrid 2003, p. 26.

²²¹ IBIDEM, p. 24.

²²² E. GIBBON, *The decline and fall of the Roman Empire*, Londres 1776, 1781, 1788.

²²³ C. PAPARRIGOPOULOS, *History of the Hellenic nation*, Atenas, 6 vols. 1860-1877.

²²⁴ M. CORTÉS ARRESE, 2003, p. 24.

desde Marsella y Trieste partía hacia Esmirna y Constantinopla, así como otra ruta que ponía en contacto Alejandría y El Pireo, con escala en Siros tres veces por mes²²⁵. Apenas dos décadas después de la Independencia de Grecia, el desplazamiento hacia Oriente se había convertido en una realidad factible y sujeta a planificación. La fascinación por aquellas tierras otrora casi inaccesibles se había extendido entre los espíritus europeos en aquellos años centrales del siglo XIX. Con una actitud positivista y al amparo de la corriente abierta por Paparrigopoulos, fueron muchos los intelectuales europeos quienes se dejaron seducir por una visión según la cual el mundo bizantino era una continuación del mundo griego antiguo. Todo ello en unos años en los que la moda de lo griego se popularizaba en Occidente de manera sistemática²²⁶. Nació así uno de los problemas endémicos a la hora de interpretar la creación bizantina. ¿Dónde estaban los límites entre la Grecia Clásica y la Grecia Medieval?

Fue ésta una cuestión de la que habrían de ocuparse los propios griegos en las últimas décadas del siglo XIX, tratando de resolverla a través de un debate que se desarrolló fundamentalmente en el terreno de la filología. La cesura entre la Grecia Clásica y la Grecia Medieval fue establecida por los lingüistas helenos constituidos en dos bandos: por un lado los puristas, los demotistas por el otro. Una vez establecida la separación, la cuestión era la siguiente ¿Hasta qué punto el Imperio Bizantino era deudor de la Grecia clásica, helenística y romana? El binomio bizanitismo-helenismo ha ido evolucionando con el paso de los años, pero algunos de sus postulados han permanecido prácticamente inalterados²²⁷, especialmente en lo referente al concepto de “clasicismo” en el arte bizantino y en la proyección del mismo. Este clasicismo, que sirvió en un primer momento como carta de recomendación de las creaciones bizantinas ante los europeos, ha sido un elemento que, introducido en la segunda mitad del siglo XIX, resultó sumamente problemático de cara a comprender el arte bizantino en su conjunto, cuando más sus posibles influencias en el arte occidental y más concretamente hispánico.

Paralelamente al estudio historiográfico de la Grecia Antigua y Medieval, iban a tener lugar las primeras aproximaciones a las obras de arte, prestando una especial atención, por aquel entonces, a la arquitectura. En 1842 ve la luz una pionera

²²⁵ M. CORTÉS ARRESE, *El descubrimiento del Arte Bizantino en España*, Nueva Roma, 16. CSIC, Madrid, 2002, p. 16.

²²⁶ M. CORTÉS ARRESE, 2003, p. 24.

²²⁷ C. MANGO, *Byzantinism and Romantic Hellenism*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXVIII. London, 1965. p. 32.

publicación en la que el arquitecto francés André Couchaud trataba de elaborar un catálogo de las iglesias bizantinas en Grecia²²⁸. Este autor, que propone una primera periodización de la arquitectura bizantina²²⁹, fundamenta la evolución de las iglesias acorde a la traslación del modelo basilical desde Roma a Oriente, y convierte a la cúpula en el principal protagonista y elemento conductor de la arquitectura de Bizancio desde época de Constantino hasta la desaparición del Imperio²³⁰. Al mismo tiempo contribuyó Couchaud a establecer una visión de la arquitectura bizantina en la que Santa Sofía y las creaciones justinianeas supusieron una cima que nunca llegó a ser igualada, y no dudó en vincular las creaciones griegas posteriores al siglo XI a una pretendida influencia occidental²³¹. Las afirmaciones que Couchaud pronunciara en la introducción a su obra han sido y siguen suponiendo aún hoy un bagaje historiográfico que fue ganando peso a lo largo de todo el siglo XIX, a saber: la visión de la arquitectura bizantina como una arquitectura cupulada y de planta cruciforme, la necesidad de encontrar una tutela de inspiración externa en momentos de decadencia política o económica, y la disposición de la arquitectura de Justiniano en el eje referencial de todas las creaciones bizantinas²³². La obra de Couchaud, por su parte, sirvió como fuente de inspiración para otros trabajos de análisis y catalogación que habrían de ver la luz en fechas posteriores²³³.

Es precisamente en estos años, especialmente desde la década de 1840, cuando el Próximo Oriente y sus obras de arte empezaron a llamar la atención de los estudiosos españoles, iniciando una dinámica que habría de completarse con la mítica expedición de la fragata *Arapiles* en 1871²³⁴. Entre los pioneros españoles a este

²²⁸ A. COUCHAUD, *Choix d'Églises Byzantines en Grèce*, Paris, 1842.

²²⁹ IBIDEM, pp. 2-5.

²³⁰ "(Eusèbe) nous apprendra que tous ces nouveaux temples (...) étaient surmontés d'un dôme". IBIDEM, p. 2.

²³¹ "...dû à l'influence des conquêtes vénitiennes, le plan se rapproche un peu des plans des basiliques latines". IBIDEM, p. 5.

²³² Este último es, sin duda, uno de los postulados más difíciles de cuestionar, pues tal y como indica Cyril Mango, si no considerásemos las obras de Justiniano como obras plenamente bizantinas, la arquitectura bizantina sería "como un cuerpo sin cabeza". C. MANGO, *Arquitectura bizantina*, Madrid, 1975, p. 9.

²³³ A este respecto cabe destacar Ch. TEXIER-R. POPPLEWEL PULLAN, *Byzantine architecture illustrated by examples of edifices erected in the East during the earliest ages of Christianity, with historical and archeological descriptions*, Londres, 1864.

²³⁴ J. DE LA RADA Y DELGADO, *Viaje a Oriente de la Fragata "Arapiles" y de la comisión científica que llevó a su bordo*, Barcelona, 1876. A este respecto M. CHINCHILLA GÓMEZ, "El viaje a Oriente de la Fragata *Arapiles*", *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, 1993, pp. 286-299; J. PASCUAL GONZÁLEZ, "Las jornadas en Siria y Palestina de Juan de Dios de la Rada y la expedición de la fragata de guerra *Arapiles*", en J. M. Córdoba Zoilo, R. Jiménez Zamudio, C. Sevilla Cueva (eds.) *El redescubrimiento de Oriente Próximo y Egipto. Viajes, hallazgos e investigaciones*. (Actas del Primer Seminario Monográfico de Primavera). Universidad Autónoma de Madrid, Centro Superior de Estudios de Asiriología y Egiptología. Suplementa ad Isimu II Series: Actas et Symposia, vol. I, Madrid 2001, pp.

respecto cabría señalar a José María López de Escala en la década de 1840, o al granadino Pedro Antonio de Alarcón en la de 1860. Ambos autores nos ofrecen una visión de Oriente como algo ajeno, no exenta de una curiosidad hacia lo exótico propia del último romanticismo²³⁵. Más allá de los citados ejemplos, expedicionarios en el caso de la fragata “Arapiles”, o de artículos de viajes en el caso de Alarcón, vamos a asistir, desde mediados de siglo a la emergencia de los primeros estudios historiográficos dedicados, al menos en parte, al arte bizantino en nuestro país. En 1845 ve la luz *El Siglo Pintoresco*, donde se incluyen una serie de alusiones a la arquitectura bizantina²³⁶. En ellas se insiste en el hecho de que la multiplicidad de tipologías arquitectónicas de las iglesias orientales –entre ellas la planta de cruz griega– se origina en el primer arte bizantino²³⁷, el cual encontraría en el siglo VII un punto de inflexión descendente, una idea que no tardará en aplicarse a los programas de decoración esculpida. No hace falta insistir en el hecho de que aún hoy ese siglo VII sigue viéndose, especialmente para el arte bizantino, como un período de obstrucción en la reciprocidad de influencias con respecto de las obras producidas al otro lado del Mediterráneo, elemento este último llamado a agudizarse aún más a lo largo del “temible” siglo VIII.

Como antesala a la irrupción de las corrientes germanistas en el último tercio del XIX, entre los años 1840 y 1860 fundamentalmente encontramos una serie de experiencias historiográficas que trataron de separar en las obras de arte de la Alta y de la Plena Edad Media, los elementos orientales de los elementos occidentales. Esta labor de destilación, orquestada al compás de moldes estéticos historicistas más o menos convencionales, habría de nombrar a los elementos propios de Occidente “latinos”, y “bizantinos” a los de Oriente. Desde entonces el arte de los siglos medievales sería visto como el resultado de una línea imaginaria de influencias intercambiables, a cuyos lados se situaría un ente que podría actuar ya fuera como receptor, ya como emisor. El segmento juzgado como más débil por la historiografía en un momento dado, se convertía inmediatamente en el receptor. Una de las primeras publicaciones a este

31-50; IDEM, “Don Juan de Dios de la Rada y Delgado y los expedicionarios de la fragata de guerra Arapiles en Tierra Santa”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 711-712, 2005, pp. 805-824; J. DE LA ASCENSIÓN SALAS ÁLVAREZ, “Las misiones científicas y el acrecentamiento de los fondos del Museo Arqueológico Nacional: la fragata Arapiles en Italia”, en J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti, B. Palma (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 603-624; J. PASCUAL GONZÁLEZ, “Cinco días en Atenas: la estancia de los expedicionarios de la fragata blindada “Arapiles en Grecia en julio de 1871”, *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 29, 2008, pp. 135-168.

²³⁵ M. CORTÉS ARRESE, 2003, p. 25.

²³⁶ R. MITJANA, “Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media. Arquitectura de los siglos XIII-XIV-XV”, *El siglo pintoresco*, 1, 1845.

²³⁷ “Hasta el siglo VII continuó progresivamente esta fecundidad maravillosa de la escuela oriental” Recogido por M. CORTÉS ARRESE, 2002, pp. 9-10, nota 15.

respecto la encontramos precisamente en 1845. En ella Alberto Lenoir empezó a dar a conocer las pautas para diferenciar ambos términos²³⁸. De especial interés al hilo de este particular fue, tal y como señala Miguel Cortés Arrese²³⁹, la labor investigadora realizada por Manuel de Assas en 1848, que se materializó en una obra que a la postre terminaría convirtiéndose en precursora de los estudios dedicados a la escultura decorativa²⁴⁰. Este autor, al analizar los restos de escultura ornamental de la ciudad de Toledo, afirmaba por ejemplo que esquemas tales como los contarios facetados o los círculos enfilados eran elementos genuinamente característicos de la ornamentación de estilo bizantino.

Esta tendencia a establecer modelos explicativos sobre la base de posibles ascendencias artísticas orientales se desarrolló de manera extraordinaria en la historiografía europea de los años posteriores. Como precursor del estudio monumental de tintes regionales que habría de iniciarse en los últimos años del XIX, Melchior de Vogüé dedicó un interesante estudio a los monumentos sirios de los primeros siglos de nuestra era²⁴¹. En él, este diplomático y arqueólogo francés formulaba una idea según la cual la arquitectura occidental necesitó de dos oleadas de influencia oriental para su constitución. La primera, que él llama “directa”, tendría lugar durante toda la Alta Edad Media. La segunda oleada o “indirecta”, se produciría a lo largo de los siglos de las Cruzadas. La atención de Melchior de Vogüé recaía especialmente en la primera oleada, cuando en la época de las invasiones, Occidente habría necesitado de este influjo para salir de la barbarie²⁴².

A partir de este momento se iniciaba una muy perdurable línea de investigación caracterizada por la búsqueda de lo que podríamos denominar una relación de provecho con el arte bizantino, siempre al servicio de un modelo explicativo que, por así decirlo, esconde y saca el bizantinismo según conveniencia de un arcón de prestidigitador²⁴³. La visión aportada por el marqués de Vogüé gozó de

²³⁸ A. LENOIR, “El Catolicón. Catedral de Atenas”, M. J. Gailhabaud (dir.) *Monumentos Antiguos y Modernos, colección que constituye la Historia de la Arquitectura*, Madrid, 1845.

²³⁹ M. CORTÉS ARRESE, 2002, p. 113, n. 3.

²⁴⁰ M. DE ASSAS, *Álbum artístico de Toledo*, Madrid, 1848.

²⁴¹ M. DE VOGÜÉ, *Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIe siècle*, Paris, 1865-1877.

²⁴² J. HUBERT, *Les relations artistiques entre les diverses parties de l’Ancien Empire Romain pendant le Aut. Moyen Âge*, en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo*, XI, Centri e vie di irradiazione della civiltà nell’Alto Medioevo. 18-23 abril 1963. Spoleto, 1964, pp. 455-456.

²⁴³ Por ejemplo, E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1981 (1960) justificando el renacimiento carolingio, dice que en Occidente, al iniciarse el siglo IX “ya casi (está) totalmente neutralizado el componente oriental” IBIDEM. p. 89; para decir más adelante que “la renovación de hacia 970-1020 se inspiró en fuentes paleocristianas, carolingias y –cosa muy importante– bizantinas”, IBIDEM. p. 98.

una gran aprobación entre los estudiosos de su época. Prueba de ello es la buena acogida de la que gozó su metodología a la hora de estudiar el arte medieval de las distintas regiones europeas sobre todo en los años inmediatamente anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial²⁴⁴.

Así las cosas, y con la experiencia de Manuel de Assas como antecedente más preclaro, en España no habría que esperar mucho tiempo para asistir al establecimiento de un vínculo entre el arte bizantino y el arte visigodo. Éste último había comenzado a ganar una creciente popularidad a lo largo de la década de 1860 con motivo del hallazgo del Tesoro de Guarrazar²⁴⁵, un acontecimiento que encajó con jubilosa facilidad en los moldes historicistas²⁴⁶ que se venían proponiendo por parte de los ámbitos académicos, desde los cuales Pedro de Madrazo proclamaba que la arquitectura visigoda se caracterizaba por el mantenimiento de las estructuras “latinas” recubiertas por una ornamentación oriental²⁴⁷. Quien canalizó con una mayor solvencia estas pesquisas fue sin duda el infatigable José Amador de los Ríos, a quien se debe el encomiable mérito de presentar con asombrosa celeridad sobre el papel el conjunto de Guarrazar –coronas, restos decorativos y planta- acompañado de seis series de litografías dibujadas por C. Pizarro, D. de los Ríos, A. Sureda, G. de la Gándara y J. Ramón²⁴⁸. El título de la obra implicaba la creación de un nuevo término: “latino-bizantino”. Para el arqueólogo baenense, las influencias bizantinas habrían llegado a Hispania a través de objetos de condición mueble tales como el Arca Santa de la Catedral de Oviedo –a la que juzga como obra de factura oriental-, que sirvieron más tarde como modelos de inspiración para los artesanos locales.

Algunos años después, en 1877, el mismo Amador de los Ríos inaugura la labor de estudio y catalogación de los restos escultóricos emeritenses²⁴⁹, aplicando a éstos una vez más el calificativo de “latino-bizantinos”, un término que llegó a acuñarse con relativa rapidez y valor de sistema²⁵⁰. Hay que entender su producción, qué duda cabe, como un hito en la historiografía artística española, y a pesar de elaborar varias

²⁴⁴ Como buen ejemplo de esta corriente cabe citar R. CATTANEO, *L'architecture en Italie du VIe au XIe siècle*, Venecia, 1890.

²⁴⁵ P. A. ALONSO REVENGA, *Historia del descubrimiento del Tesoro Visigodo de Guarrazar*, Toledo, 1988; IDEM, “El descubrimiento del Tesoro de Guarrazar”, *Toledo: tierras y pueblos*, nº 3, 1997, pp. 17-22. Más recientemente A. PEREA CAVEDA (ed.) *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001.

²⁴⁶ Baste citar a este respecto el imponente lienzo que realizaría Antonio Muñoz Degraín algunos años más tarde, en 1888, con el tema de la Conversión de Recaredo que hoy se encuentra en el Palacio del Senado.

²⁴⁷ M. CORTÉS ARRESE, 2003, p. 27.

²⁴⁸ J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, 1861.

²⁴⁹ J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, 1877.

²⁵⁰ J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO-R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, 1879.

conclusiones a la postre erróneas, su condición de pionero es innegable en este sentido²⁵¹. Sin embargo, tras la acuñación del término “latino-bizantino”, se inició una inercia metodológica que llevaba a buscar el trasfondo oriental de las obras tardoantiguas y altomedievales hispanas²⁵², convirtiendo la producción artística peninsular, especialmente la de los siglos VI y VII, en una secuencia de referencias visuales administrables en base al grado de bizantinismo que se quería ver en ellas²⁵³. Estas propensiones favorecieron la implantación de una “historia metódica” que habría de ser cultivada en los ámbitos académicos por figuras como Ricardo Velázquez Bosco, Vicente Lampérez o José Ramón Mélida²⁵⁴.

En poco o nada se podía ver favorecida ningún tipo de alternativa metodológica al respecto en los años finales del siglo XIX y primeros del XX, cuando las novedades editoriales que llegaban del exterior, persuadidas ahora por la búsqueda en las manifestaciones artísticas del componente germano, postulaban que todo lo ajeno a la tradición europea no podía sino haber sido el resultado de una intervención de gentes venidas de Oriente. Estas suposiciones se aplicaron, sin ir más lejos, a los motivos escultóricos que presentaba el conjunto altomedieval de sarcófagos aquitanos²⁵⁵. La figura historiográfica que contribuyó con mayor fuerza a la afirmación de este tipo de hipótesis fue, sin lugar a dudas Josef Strzygowski.

Tratando de justificar con argumentos científicos los postulados expuestos un cuarto de siglo antes por de Vogüé²⁵⁶, el historiador alemán llegaba a la conclusión de que el arte cristiano de Occidente había sido importado desde Oriente tras la época de las invasiones²⁵⁷. Strzygowski, que consideraba superiores en calidad las creaciones de los pueblos del Norte y del Este en detrimento de aquéllas mediterráneas-romanas, abría así de par en par las puertas hacia la metodología basada en el análisis tipológico que analizábamos anteriormente²⁵⁸. La generalización del sistema comparativo estaba centrando la atención de los estudiosos en los efectos y no tanto en las causas ni en los procedimientos mediante los cuales se operaban aquellas “influencias orientales”.

²⁵¹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 405.

²⁵² L. CABALLERO ZOREDA, “Influjos mediterráneos de raíz bizantina y tradición romana en la arquitectura de época visigoda”, *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 2, 1983, p. 38.

²⁵³ E. DOMINGUEZ PERELA, 1987, p. 168.

²⁵⁴ M. CORTÉS ARRESE, 2003, p. 27.

²⁵⁵ L. COURAJOD, *Les origines de l'art gothique. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture au moyen âge*, Paris, 1892.

²⁵⁶ J. HUBERT, 1964, p. 458.

²⁵⁷ J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom? Beiträge zur geschichte Späantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, 1900.

²⁵⁸ Mostraba con ello una actitud diferente, propia de la historiografía ideológica del arte, a otros miembros de la Escuela de Viena tales como Franz Wickhoff o Alois Riegl, quienes, dentro de la rama formalista hicieron primar una metodología comparativa no tanto basada en la tipología como en el estilo.

El auge de estas corrientes encontró uno de sus momentos más sobresalientes a partir de la expedición arqueológica a Dura Europos en 1921. En palabras de Bianchi Bandinelli, “pareció que la explicación de las influencias orientales recibía una indiscutible confirmación”²⁵⁹. Con esta coyuntura, se acentuaba si cabe aún más la segregación entre bizantinismo y germanismo como principales protagonistas del discurso artístico tardoantiguo²⁶⁰, dejando de lado en él elementos como la propia capacidad de creación, asimilación y manipulación de los grupos humanos locales (no germanos, no bizantinos), entre ellos el hispanorromano. Buen ejemplo de la duradera huella que esta corriente habría de dejar aún en la primera mitad del siglo XX lo encontramos en la producción de José Pijoán, que analiza las piezas de orfebrería hispanas como producto del genio germano, mientras que los cancelos y las piezas escultóricas de Mérida poseen “un fuerte sabor bizantino”²⁶¹. Igualmente, desde hacía años, la idea de establecer a través del bizantinismo un elemento diferenciador de la calidad artística con respecto de las manifestaciones peninsulares había calado también entre los historiadores portugueses, convirtiéndose Vergílio Correia en el principal defensor de dichos postulados²⁶².

Resulta curioso pensar que en los años inmediatamente anteriores al estallido de la Segunda Guerra Mundial, en poco menos de un siglo de labor historiográfica plagada de alusiones al arte bizantino, éste último era todavía muy poco y mal conocido entre los autores europeos, especialmente desde una perspectiva arqueológica. Hemos de considerar a este respecto como un episodio clave la tarea desempeñada por el arqueólogo norteamericano Thomas Whittemore, fundador y primer director del *Byzantine Institute of America*, quien, gracias en parte a sus buenas relaciones con el presidente turco Mustafá Kemal Atatürk, obtuvo el permiso correspondiente para estudiar y restaurar los mosaicos de Santa Sofía desde 1930 hasta su muerte, acaecida veinte años más tarde²⁶³. La labor de Whittemore y su equipo no solamente sacó a la luz la mayoría de los mosaicos de Santa Sofía, sino que además fue la primera que otorgó y que aplicó una consideración autónoma al arte bizantino

²⁵⁹ R. BIANCHI BANDINELLI, *Del Helenismo a la Edad Media*, Akal, Madrid, 1981, p. 145.

²⁶⁰ A este respecto cabe señalar los trabajos de A. HAUPT, *Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen*, Zurich-Berlin, 1935; H. PICTON, *Germanic art*, Londres, 1939.

²⁶¹ J. PIJOÁN SOTERAS, *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000, Summa Artis: historia general del arte*. Vol. 8, Espasa-Calpe, Madrid, 1942, p. 391.

²⁶² La línea de investigación abierta por Correia, fundamentalmente esgrimida alrededor de una supuesta “vía bizantina” que vehiculiza las creaciones artísticas a lo largo del siglo VII, ha sido continuada por otros investigadores del país vecino hasta fechas recientes. P. ALMEIDA FERNANDES, 2009, pp. 243-244.

²⁶³ TH. WHITTEMORE, *The mosaics of Saint Sophia at Estambul*, Oxford University Press for the Byzantine Institute, Paris, 1933-1952. 4 volúmenes.

dentro de su propio contexto²⁶⁴, proporcionando así un escenario de acción novedoso y mucho más amplio que el que habían venido ofreciendo los estudios anteriores.

Pasemos a observar acto seguido el impacto que las nuevas corrientes supusieron en España. Se hace imposible no aceptar que la primera aproximación firme al arte bizantino y a sus relaciones con las producciones hispanas desde una nueva óptica fue un ya clásico artículo publicado por Helmut Schlunk en el *Archivo Español de Arqueología* en 1945²⁶⁵. En él, el arqueólogo alemán apuntaba tres conclusiones fundamentales, a saber: la influencia bizantina se deja notar en la Península especialmente en la segunda mitad del siglo VI, llegando ésta a través de Rávena; en la segunda mitad del siglo VII la influencia bizantina se ve reforzada, transmitiéndose esta vez desde el sur de Italia y desde Sicilia; la ocupación bizantina no jugó un papel decisivo en lo cultural, siendo una ocupación estrictamente militar. Estas hipótesis, con sus fortunas y sus desaciertos han sido generalmente aceptadas hasta tiempos recientes²⁶⁶ y aún hoy frecuentemente traídas a colación²⁶⁷.

Schlunk recurrió con frecuencia en sus postulados a la datación por paralelismos. Si una obra de arte realizada en Hispania presentaba concomitancias estilísticas con alguna obra oriental de la que se tuviese una datación absoluta o relativa, ésta última servía como eje de referencia. Así, el sarcófago conservado en el altar mayor de la Parroquia de Santa Cruz de Écija, al presentar semejanzas con una pieza procedente de San Juan de Estudios fechada hacia el año 400, sería de la primera mitad del siglo V²⁶⁸. Según este razonamiento nos veríamos obligados a asumir como ciertos algunos presupuestos ciertamente dudosos: 1) el ejemplar ecijano fue labrado con posterioridad al ejemplar constantinopolitano, 2) el sarcófago de Écija fue inspirado por una obra bizantina, 3) el sarcófago de Écija fue producto de una moda que se abandonó mediada la quinta centuria. A pesar de que el mismo Schlunk llegara a reconocer las dificultades que entrañaba fechar la escultura realizada a bisel²⁶⁹, no dejaba por ello de obviar los tres factores que acabamos de mencionar, así como toda la problemática derivada de la datación a partir de parámetros de caracterización técnica,

²⁶⁴ P. BÁDENAS DE LA PEÑA, "Percepción histórica y estética de Santa Sofía", M. Cortés Arrese (ed.), *Elogio de Constantinopla*, Colección Estudios, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, Cuenca, 2004, p. 106.

²⁶⁵ H. SCHLUNK, 1945; IDEM, *Byzantinische Bauplastik aus Spanien*, Heildeberg, 1964.

²⁶⁶ J. M. HOPPE, 1993, p. 203.

²⁶⁷ M. CRUZ VILLALÓN, 2008, p. 10.

²⁶⁸ H. SCHLUNK, 1947, p. 240.

²⁶⁹ IBIDEM, p. 233.

un elemento cuya aceptación es clave tal y como muy bien ha señalado María Cruz Villalón²⁷⁰.

Las hipótesis de Schlunk acerca de la escultura del siglo VI han sido no poco controvertidas en varios aspectos²⁷¹. Uno de ellos es el concerniente a la transmisión de las influencias bizantinas, cuya vía de llegada se postulaba de manera un tanto arbitraria. Según la visión de Helmut Schlunk, éstas aparecían desde el Mediterráneo, por el Sur o el Levante, y hacia el interior. Una pieza como el sarcófago de Ithacio, conservado en la Catedral de Oviedo, atendería a influjos ravenaicos²⁷² debido a su alta calidad en la ejecución y a posibles paralelos iconográficos, mientras que en los últimos años se ha venido barajando la posibilidad de que presente una relación más estrecha con algunos ejemplares sudgálicos, más concretamente con el grupo aquitano²⁷³, e incluso con algún ejemplar elaborado en la zona de Mediodía-Pirineos²⁷⁴. Esta y otras muchas premisas convertían las influencias orientales en una herramienta de trabajo puesta al servicio de un modelo explicativo basado en unidades cronológicas y espaciales cerradas que había sido elaborado algunos años antes²⁷⁵. El propio Schlunk llegaba a sostener que desde mediados del siglo VI, un estilo escultórico más uniforme venía a reemplazar el estilo local de las distintas provincias en Hispania²⁷⁶. Una aproximación detallada al panorama actual de los testimonios escultóricos viene a demostrar más bien lo contrario. Basta para ello dirigir nuestra mirada a algunos fragmentos escultóricos procedentes del Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete) para

²⁷⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 2001, pp. 266-267.

²⁷¹ Schlunk habla de tres oleadas de influencia del arte bizantino sobre el arte hispánico. La primera oleada se situaría entre los siglos IV y V, la segunda en el siglo VI y la tercera en el siglo VII. Creemos que las tres oleadas son válidas, pero no establecidas en un marco cerrado en el cual el grado de bizantinismo funcione como elemento principal de concreción cronológica. Las tres oleadas de las que habla Schlunk mostrarían tres modos, actitudes y aptitudes diferentes manifestadas por parte de los artífices hispánicos a la hora de recibir innovaciones extra-peninsulares en el terreno de las creaciones plásticas.

²⁷² H. SCHLUNK, 1947, p. 240.

²⁷³ S. VIDAL ALVAREZ, 2005, p.89. Durante la celebración del VI Simposio Internacional “Visigodos y Omeyas. Asturias entre visigodos y mozárabes”, celebrado en Madrid entre los días 8 y 10 de septiembre de 2010, tuvimos ocasión de escuchar la intervención del Doctor César García de Castro Vidal a favor de esta hipótesis. En el momento en el que se redactan estas líneas, las actas del Simposio se encuentran aún sin publicar.

²⁷⁴ La noticia acerca de la existencia de un tránsito comercial entre las Galias y la fachada atlántica-cantábrica nos la da Gregorio de Tours, *Historia Francorum*, VIII, 35. Al mismo tiempo, encontramos testimonios incluso de intercambios mercantiles entre las costas aquitanas y las astures, más concretamente con el puerto de Gijón, entre los años finales del siglo V y la primera mitad del VI. Vid. al respecto C. FERNÁNDEZ OCHOA-P. GARCÍA DÍAZ-A. USCATESCU BARRÓN, “Gijón en el período tardoantiguo: cerámicas importadas de las excavaciones de Cimadevilla”, *Archivo Español de Arqueología*, 165-166, 1992, pp. 105-149.

²⁷⁵ Esta labor se debió fundamentalmente a la síntesis sobre la historia del arte altomedieval hispánico anexa a la traducción al castellano de M. HAUTTMANN, *Arte de la Alta Edad Media*, Historia del Arte Labor, vol. VI, Barcelona, 1934. Citado por M. CRUZ VILLALÓN, 2008, p. 9, Nota 2.

²⁷⁶ H. SCHLUNK, 1947, p. 233.

convencernos de la existencia de caracteres morfológicos que en poco o nada se ajustan a un esquema de homogeneidad peninsular, mostrando más bien la existencia de tendencias localistas concretas en el espacio y en el tiempo²⁷⁷.

Lo mismo podríamos decir si comparásemos la morfología decorativa que caracteriza las piezas emeritenses y aquella que rige las creaciones toledanas. Seguramente encontraríamos más puntos de fractura que de conexión. La aceptación, difusión y consolidación del planteamiento metodológico esgrimido por Helmut Schlunk supuso, a nuestro entender, un tránsito que, *mutatis mutandis* nos llevaría del mito decimonónico del bizantinismo al establecimiento de un lugar común historiográfico. El principal problema tal vez radique en las dificultades para ajustar en este método las contradicciones que él mismo, así como la ulterior aparición de restos materiales en territorio peninsular, ha ido generando. En lo que respecta a la llegada de influencias bizantinas filtradas a través de Sicilia y del Sur de Italia durante el siglo VII²⁷⁸, tal vez convendría más pensar en la adaptación y adecuación de modelos de manera autónoma²⁷⁹. No podemos negar en absoluto la erudición del insigne arqueólogo alemán, cuya inercia de estudio resultó vital para el conocimiento del arte tardoantiguo y altomedieval hispánico, pero a día de hoy, y ante el nuevo panorama que están ofreciendo los testimonios arqueológicos, resulta cuando menos cuestionable asumir y aceptar algunos de sus postulados, ya que deben ser las obras de arte las que desplacen los bloques cronológicos y no a la inversa.

Cabe por otra parte señalar que uno de los principales aciertos de Schlunk fue el de redimensionar el papel jugado por la presencia bizantina –de la que hablaremos más adelante–, un mérito que resulta aún más atendible si tenemos en cuenta que en la década de 1940 el bagaje historiográfico disponible al respecto era todavía muy escaso como para llegar a avalar tales pesquisas²⁸⁰. Al mismo tiempo, a Schlunk se debe una estimable labor a través de la cual el elemento germanista iba a empezar a ser redimensionado a lo largo de los años que estaban por venir²⁸¹.

²⁷⁷ S. GUTIÉRREZ LLORET-J. SARABIA BAUTISTA, “El problema de la escultura decorativa visigoda en el Sudeste a la luz del Tolmo de Minateda (Albacete): distribución, tipologías funcionales y talleres”, *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, 2001, p. 334.

²⁷⁸ H. SCHLUNK, 1947, p. 289.

²⁷⁹ F. OLAGUER-FELIÚ, *Arte medieval español hasta el año 1000*, Madrid, 1998, p. 94.

²⁸⁰ En fechas cercanas a la primera gran producción de Schlunk sobre el arte visigodo, era algo frecuente explicar algunos restos monumentales a la luz de la presencia imperial en la Península Ibérica. vid. a este respecto C. MERGELINA, “La basílica de Algezares”, *Archivo Español de Arqueología*, nº 40, 1940, pp. 5-32.

²⁸¹ J. M. HOPPE, 1993, p. 201.

La cuestión de las influencias bizantinas entró en una nueva dinámica de enjuiciamiento y consideración en la producción científica de Pedro de Palol. Al maestro gerundense, en cuya actividad podemos situar el nacimiento en España de la arqueología cristiana de la antigüedad tardía²⁸², debemos numerosos cambios en lo referente a la apreciación “orientalizante” de las obras de arte hispanas, cambios que trataremos de resumir con brevedad en estas líneas. En primer lugar cabe señalar que en sus planteamientos empezó a tomar cuerpo la idea de una influencia bizantina vehiculizada a través del Norte de África²⁸³ -un elemento que aparecía entre las menciones de Schlunk de forma secundaria con respecto del filtro ravenaico-, siendo quizá la producción de ladrillos estampados uno de los ejemplos más ilustrativos a este respecto²⁸⁴. Inauguraba Palol también una novedosa ponderación del componente bizantino en la antigüedad tardía hispana a partir de la integración de las obras de arte en una serie de marcos arqueológicos más ampliamente definidos y contextualizados. Esta óptica otorgó un nuevo papel al objeto de arte, que Palol trató de estudiar creando componentes aislados y bien delimitados dentro de un conjunto arqueológico más completo.

Palol en este sentido prestó atención fundamentalmente a las piezas de orfebrería, a las que pudo dotar de una coherencia cronológica mayor de la que habían tenido hasta entonces; y a los altares, de cuyo estudio se ha obtenido un valiosísimo aprovechamiento en los últimos años²⁸⁵. En lo referente a las piezas de altar, Palol ofrecía un interesante esquema de tipologías que él mismo llega a cuestionar a la hora de emplear vectores cronológicos de validez absoluta aplicados a las fases de transición entre las diferentes fórmulas integrantes de su propuesta²⁸⁶. Al mismo tiempo, el arqueólogo catalán no dudó en conceder un papel ciertamente significativo al sustrato cultural hispanorromano en los procesos de creación artística de estos siglos²⁸⁷. Podemos decir que a través de estas premisas, Palol presentó una serie de moldes que, aún mostrando -como por otra parte era normal- matices propios de la investigación

²⁸² J. M. GURT ESPARRAGUERA-G. RIPOLL LÓPEZ, “Pere de Palol”, *Archivo Español de Arqueología*, vol. 79, 2006, p. 7.

²⁸³ P. DE PALOL, 1968, p. 160

²⁸⁴ H. SCHLUNK, 1947, p. 235.

²⁸⁵ A este respecto resultan de un gran interés los trabajos realizados por Isaac Sastre de Diego.

²⁸⁶ I. SASTRE DE DIEGO, “El altar hispano en el siglo VII. Problemas de tipologías tradicionales y nuevas perspectivas”, L. Caballero-P. Mateos-M. A. Utrero (eds.), *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos de Archivo Español de Arqueología* LI, Visigodos y Omeyas, Mérida 2006, Madrid, 2009, p. 312.

²⁸⁷ P. DE PALOL Y SALELLAS, “Herencia romana en el arte ornamental de tiempos visigodos”, *España en la crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Congreso Superior de Investigaciones Científicas*, 1968-b, pp. 51-60; IDEM, 1968a, p. 160.

anterior, resultaban razonablemente más amplios y podían dar en el futuro un nuevo enfoque al problema de las influencias orientales. De este afinado sentido crítico han hecho gala varios de los múltiples discípulos de Pedro de Palol, tal y como puede verse en el escrupuloso rigor científico que presentan los estudios de Gisela Ripoll o Cristina Godoy por citar solamente dos ejemplos.

Paralelamente a la labor realizada por Pedro de Palol, encontramos las interesantes aproximaciones que Jacques Fontaine realizó al arte hispanovisigodo, y con ellas al papel desempeñado por las influencias orientales. La actitud del historiador francés a este respecto resulta sumamente clarividente, y viene en buena medida determinada por su aproximación a la tardoantigüedad hispánica a partir de la vinculación de ésta con el pasado clásico²⁸⁸. La visión de Fontaine sobre estas pervivencias y simbiosis han permitido una aprehensión del panorama histórico-artístico peninsular de estos siglos a partir de un provechoso “efecto caleidoscópico”²⁸⁹. Fontaine aborda en su obra con sumo cuidado el tema de la impronta oriental en las artes plásticas hispanas de la antigüedad tardía²⁹⁰, asume nuevamente la potencial baza jugada por el filtro norteafricano²⁹¹ y lo que es más importante, reflexiona sobre la propia condición del arte bizantino exportado, con sus adiciones o modificaciones (sirias, coptas, armenias y propiamente itálicas), y advierte de los peligros producidos por el abuso de la aplicación de una ascensionalidad orientalizante en las artes, ya que puede llevarnos a obviar tanto las particularidades locales como la herencia del pasado romano²⁹². No cabe duda, por otra parte, de que la puesta en valor de este sustrato resultó de gran utilidad de cara a poder otorgar una personalidad propia a la producción artística hispano-visigoda ²⁹³.

Nos sería imposible por motivos obvios enumerar uno por uno a aquellos autores que a lo largo del siglo XX y en fechas más recientes han abordado el asunto de las influencias orientales en la Península Ibérica²⁹⁴. Nos hemos circunscrito a aquellos

²⁸⁸ J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris, Études Agustinienes, 1959.

²⁸⁹ I. VELÁZQUEZ SORIANO, “Jacques Fontaine. La mirada lúcida hacia el mundo antiguo”, *Sidonio Apolinario, Humanista de la Antigüedad Tardía: Su correspondencia*, Antigüedad y Cristianismo (Murcia) XI, 1994-a, p. 419.

²⁹⁰ J. FONTAINE, 1973, pp. 139-140.

²⁹¹ IBIDEM, pp. 107-108, p. 111, p. 140.

²⁹² IBIDEM, p. 140.

²⁹³ J. HUBERT-J. PORCHER-W. F. VOLBACH, *La Europa de las invasiones*, Madrid, 1968 (1967), p. 91.

²⁹⁴ Nos remitimos aquí a M. GÓMEZ MORENO, “Génesis del Arte Godo”, *Information d'Histoire de l'Art*, 9e, Paris, 1964, pp. 44-45; J. PUIG I CADAFAALCH, “L'architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne”, *Byzantium* 1, (1924), pp. 519-533; F. PRESEDO VELO, *España y Bizancio en la Edad Media. La España bizantina*, Universidad de Sevilla Editorial, Sevilla 2003 (Madrid, 1954).

que otorgaron unas directrices nuevas al respecto y cuyo peso específico ha gozado de mayor difusión y aceptación en el ámbito académico. Sin embargo cabe decir que a pesar de los muchos avances realizados en esta dirección, quedan aún muchas cuestiones por resolver en el apartado concerniente a las influencias orientales en el arte hispánico.

Uno de los principales puntos de conflicto es el que viene definido por la propia naturaleza de esas creaciones orientales, especialmente en el dominio de la escultura, la cual ha sido estudiada de manera irregular²⁹⁵. Dicha coyuntura ha generado una gran problemática acerca de la extrapolación de influjos artísticos entre las distintas regiones que componían el territorio bizantino desde la época de Teodosio II hasta el advenimiento de la Iconoclastia. Un problema semejante encontramos en Hispania en lo que concierne a las relaciones artísticas que pudieron haber existido entre las distintas áreas de producción a lo largo de los siglos altomedievales, sobre todo si nos empeñamos en considerar la llegada de los musulmanes como una interrupción de las mismas²⁹⁶. A este respecto cabe resaltar nuevamente la labor realizada en los últimos años por las reuniones de “Visigodos y Omeyas”, que han contribuido en buena medida al establecimiento de un panorama cronológico más sujeto a flexibilidad, sin olvidar en el seno del mismo el papel jugado por la propia noción de “influencia”²⁹⁷.

Una buena parte de esta progresión ha venido avalada por los avances realizados en nuestro país en los últimos treinta años en materia de bizantinística. En 1972, Luis García Moreno llamaba la atención acerca de las dificultades que entrañaba la elaboración de un estudio sobre las relaciones entre la Península Ibérica y el mundo mediterráneo durante la antigüedad tardía²⁹⁸. Por aquel entonces García Moreno era bien consciente de la escasez de estudios en la materia²⁹⁹, una realidad que habría de tardar algunos años en modelarse, pues, tal y como apunta Pedro Bádenas, todavía “hablar de bizantinística en España a finales de la década de 1980 era algo pretencioso”³⁰⁰. En este sentido, hemos de reseñar la gran importancia que tuvo, en cuanto gran punto de inflexión, la publicación de la tesis doctoral de Margarita Vallejo

²⁹⁵ J. M. HOPPE, 1993, p. 202.

²⁹⁶ J. M. LACARRA, “La Península Ibérica del siglo VII al X: centros y vías de irradiación de la civilización”, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XI, *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo*. 18-23 abril 1963. Spoleto, 1964, p. 233.

²⁹⁷ L. CABALLERO ZOREDA, 2001-a, pp. 215-217.

²⁹⁸ L. GARCÍA MORENO, “Colonias de comerciantes orientales en la Península Ibérica, siglos V-VII”, *Habis*, 3, 1972, pp. 127-130.

²⁹⁹ Cabe mencionar que la prometedora labor iniciada en España a principios del siglo XX por el Centro de Estudios Históricos a este respecto quedó bruscamente interrumpida con el estallido de la Guerra Civil.

³⁰⁰ P. BÁDENAS DE LA PEÑA, “Los estudios bizantinos en España”, *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 16.

en 1993³⁰¹. Este trabajo ha sido sumamente importante a la hora de establecer una sólida aproximación historiográfica a la realidad material derivada de la presencia bizantina en Hispania, así como a los posibles intercambios culturales entre ambos entes políticos³⁰². Sobre la base histórica proporcionada por la profesora Vallejo³⁰³ se ha desarrollado paulatinamente un gran interés por el arte bizantino en España, que contaba ya desde la década de 1980 con figuras de peso en el panorama internacional³⁰⁴, y que habría de culminar en 2003 con la inauguración, en el Museo Arqueológico Nacional, de la exposición “Bizancio en España. De la Antigüedad Tardía a El Greco”³⁰⁵.

Al mismo tiempo, desde principios de la década de 1990 hemos podido asistir a un notable florecimiento de la arqueología bizantina en nuestro país. Si bien es cierto que ésta aún se concibe como un conjunto secundario dentro de la arqueología visigoda propiamente dicha³⁰⁶, sus esfuerzos han contribuido a un mejor conocimiento de los contactos entre el mundo bizantino y las diferentes áreas geográficas de la Península Ibérica³⁰⁷. Buena parte de esta importante labor vino auspiciada por la voluntad de complementar en el dominio arqueológico las averiguaciones que la Margarita Vallejo había realizado en el ámbito de la documentación textual, tal y como apunta el propio Jaime Vizcaíno³⁰⁸, cuya impagable labor a este respecto en los últimos años se ha materializado en la reciente publicación de su tesis doctoral, la cual no hace sino augurar un futuro más que prometedor en la materia³⁰⁹. En lo que concierne a la

³⁰¹ M. VALLEJO GIRVÉS, 1993.

³⁰² No podemos omitir en modo alguno la labor realizada por los filólogos españoles en el dominio de la bizantinística, cuya actividad se materializó fundamentalmente a través de la fundación, en 1982, de la revista *Erytheia*. Asimismo, este compromiso de nuestros estudiosos para con el mundo bizantino se ha venido incrementando de manera considerable desde la creación de la Colección “Nueva Roma” en 1996, que ha ampliado el radio de estudio hacia la cultura material. Podemos decir que en los últimos años, la aproximación científica hacia el mundo bizantino en España goza hoy de una buena salud. *Vid.* al respecto, P. BÁDENAS DE LA PEÑA, 2002, pp. 15-42.

³⁰³ Continuadora a su vez de la labor desarrollada por el mismo Luis García Moreno o por otros grandes estudiosos como E. A. Thompson entre otros.

³⁰⁴ Nos estamos refiriendo principalmente a la producción de Miguel Ángel Elvira y Miguel Cortés Arrese.

³⁰⁵ *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*, cat. exp, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.

³⁰⁶ J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, “Hacia una arqueología de la España Bizantina. Breves notas a propósito del seminario *work in progress*”, *Panta Rei* III, 2ª época (2008), p. 209.

³⁰⁷ *vid.* al respecto fundamentalmente D. BERNAL CASASOLA, “Bizancio en España desde la perspectiva arqueológica. Balance de una década de investigaciones”, en I. Pérez Martín-P. Bádenas de la Peña (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24 (2004), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 61-99; S. F. RAMALLO ASENSIO-J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, “Bizantinos en Hispania. Un problema recurrente en la Arqueología Española”, *Archivo Español de Arqueología*, 75 (2002), pp. 313-332.

³⁰⁸ J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, 2008, p. 208.

³⁰⁹ J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, *La presencia bizantina en Hispania (siglos VI-VII). La documentación arqueológica*, Murcia, 2009.

historia del Arte, podemos decir que ésta se ha hecho eco de la evolución que ha tenido lugar tanto en arqueología como en historiografía, pero solamente hasta cierto punto. Bien es cierto que en las publicaciones más recientes ha empezado a generalizarse una visión historiográfica que define al arte de época visigoda como una entidad propia y al mismo tiempo como heredero de la tradición romana. A pesar de ello, aún a día de hoy tal vez seguimos recurriendo los historiadores del arte con más frecuencia de la deseable a ese *Quellenforschung* que nos proporcionan las “influencias bizantinas”. Se ha abandonado el término “latino-bizantino” que enunciara Amador de los Ríos, pero su estela sigue vigente³¹⁰.

En otro orden de cosas conviene incidir en el hecho de que el mundo bizantino, especialmente en lo que a escultura decorativa se refiere, aporta un importante número de testimonios desde el punto de vista cuantitativo. Sin embargo el principal problema aparece cuando tratamos de contextualizar objetivamente dicho material en el espacio o en el tiempo. Tal abundancia de restos, unida a la dispersión con la que éstos se presentan, complica sobremanera cualquier aproximación metodológica de rigor en la medida en la cual podemos estar pasando por alto piezas o corrientes que debieron ser importantes en los siglos que nos ocupan³¹¹, mientras que tal vez estemos otorgando una preferencia infundada a las creaciones que muestran semejanzas formales con respecto del repertorio que se está estudiando en un determinado momento³¹². De este modo, la búsqueda obstinada de semejanzas y de aires de familia entre las piezas ha distraído la atención a la hora de considerar otros elementos tocantes a la propia naturaleza de la influencia, como por ejemplo el estudio de los motivos decorativos en tanto sujetos a procesos de cambio y permuta.

Así las cosas, y teniendo en cuenta que el suelo peninsular continúa por fortuna devolviendo restos de escultura decorativa con especial prodigalidad en los últimos años -Tolmo de Minateda, Valencia, Pla de Nadal, etc.-, no sería conveniente desde el punto de vista de la historia del Arte seguir insistiendo en el discurso de las influencias orientales, al menos hasta que las piezas no hayan hablado por sí mismas en primer lugar. Atendiendo al valor y al significado estético y estilístico de aquéllas en el entorno que las ha producido estaremos en grado de configurar un circuito combinacional de causas y efectos que pueda decodificar de forma paciente y rigurosa

³¹⁰ J. M. HOPPE, 1993 p. 201.

³¹¹ Estimamos, por ejemplo, que el sustrato estilístico que terminaría por desembocar en la creación de la decoración escultórica de la iglesia de San Polieucto en Constantinopla no ha sido aún hoy lo suficientemente tenido en consideración.

³¹² L. CABALLERO ZOREDA, 1983, p. 38.

la incógnita de hasta qué punto las piezas emeritenses en cuestión son deudoras o no de influencias externas.

Tal y como indicábamos anteriormente, el mito de lo bizantino, especialmente en el mundo del arte, trajo como consecuencia la conversión de éste en necesidad. Los creadores del mito, por otra parte, negaron la concesión de un carácter creativo no solamente a los pueblos externos a los límites del imperio, sino también a otros grupos, muy numerosos – y muy activos artísticamente hablando-, tales como sirios, egipcios, armenios, judíos o eslavos³¹³. En el caso de la producción artística peninsular, la invocación a la autoridad bizantina ha traído consigo errores de interpretación directos e indirectos. En el primero de los casos las confusiones se han originado en la individualización de rasgos tenidos como bizantinos u orientales que pondrían necesariamente a la obra en cuestión bajo la órbita de un ascendente foráneo³¹⁴. Los equívocos indirectos, resultantes de los primeros, comportan si cabe una mayor contingencia a largo plazo. Si admitiésemos una secuencia lineal de ascendentes de inspiración, por ejemplo Constantinopla-Rávena, Rávena-Mérida, Mérida-Toledo, Toledo-Recópolis, tendríamos que haber acertado en todos los sistemas de ascendencia en cada una de las partes de la concatenación propuesta, sin margen de error. En caso contrario habríamos enunciado un bloque de transmisiones engañoso, al omitir en él la eventual adhesión de ascendentes ajenos a la secuencia sugerida, así como la potencial condición de extemporaneidad de las propias influencias.

Por este motivo, consideramos prudente y al mismo tiempo ineludible la aceptación por adelantado de tres factores con valor de método a la hora de analizar las influencias foráneas en la producción artística altomedieval: variabilidad lineal (si erramos en la detección de una influencia, el error se traslada al análisis de otras piezas, creando un sistema de análisis contradictorio), extemporaneidad (el ascendente de una obra no viene determinado necesariamente por una creación o tendencia cronológicamente aledaña), probabilidad de endogénesis sincrónica (un mismo fenómeno puede producirse en espacios diferentes sin necesidad de contacto entre ellos³¹⁵).

³¹³ C. MANGO, “Discontinuity with the Classical Past in Byzantium”, *Byzantium and the Classical Tradition*. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981, p. 48.

³¹⁴ Es el caso, por ejemplo, del sarcófago de Quintanabureba (Burgos). vid, al respecto S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, p. 40 y nota 186.

³¹⁵ Buena muestra de esta probabilidad se aprecia en manifestaciones de naturaleza primordialmente pragmática, como es el caso de la indumentaria. Más concretamente en lo referente al hábito monástico, se ha sobredimensionado con frecuencia la influencia que Oriente pudo haber ejercido al respecto en la medida en la cual muchas veces se llegaba a usos y soluciones comunes sin necesidad de inspiración. Vid. al respecto S. TORALLAS TOVAR, “El hábito monástico oriental y su adaptación en Hispania”, ”, en I.

La no aplicación de estas premisas ha contribuido en no pocas ocasiones a entorpecer la percepción científica y la valoración estética de una buena parte de las manifestaciones decorativas de época hispanovisigoda, las cuales, aún gozando de una importante personalidad propia³¹⁶, se han visto impregnadas en demasía de una pátina de orientalismo que servía para completar su inserción coherente en el modelo explicativo dominante. Estas pautas vinieron fijadas por una serie de factores que en su momento fueron establecidos como líneas directrices a la hora de orquestar los intercambios culturales en el Mediterráneo, tales como el papel mediador jugado por Rávena³¹⁷ o el presumido impacto que en el mismo escenario cultural pudiera haber ejercido la política exterior del Imperio Bizantino bajo Justiniano. Que el establecimiento de la provincia bizantina de *Spania* fue de naturaleza estrictamente militar ³¹⁸, carente de impregno cultural, es a día de hoy una afirmación mayoritariamente aceptada. Sin embargo, habría que cuestionarse hasta qué punto la presencia imperial condicionó durante aquellos años la vida intelectual y las creaciones artísticas en otros puntos del Mediterráneo a priori más próximos a la órbita de Constantinopla, pues tal y como sostiene Cyril Mango, “no existe correspondencia entre reconquista bizantina y bizantinización”³¹⁹.

No es este el lugar apropiado, qué duda cabe, para plantear un debate acerca de la naturaleza del término “bizantino” o del adjetivo “oriental”. Sería de gran utilidad, empero, realizar algunas puntualizaciones al respecto, al menos en lo concerniente a aquello que nos interesa en este momento. En primer lugar hemos de decir que la acepción “oriental” viene construida desde y por Occidente. Por Occidente aceptamos la definición que recogía en 1952 Henri Focillon en su célebre “El año mil”, en la que el historiador francés proponía una acotación explícitamente geográfica³²⁰. No podemos aplicar los mismos parámetros para definir el mundo oriental o bizantino desde

PÉREZ MARTÍN-P. BÁDENAS DE LA PEÑA (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24 (2004) , Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 156.

³¹⁶ J. M. HOPPE, 2003, p. 219.

³¹⁷ M. CORTÉS ARRESE, 2002, p. 131 y nota 74.

³¹⁸ H. SCHLUNK, 1945.

³¹⁹ C. MANGO, “La culture grecque et l’Occident au VIII^e siècle”, *I problemi dell’Occidente nel secolo VIII*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull’alto medioevo XX (Spoleto, 1972), Spoleto, 1973, pp. 683-684.

³²⁰ “Au point de vue géographique, l’Occident est la partie de l’Europe baignée par l’Athlantique et par la mer du Nord. Ses rives meridionales, en France, en Espagne, lui assurent aussi une façade méditerranéenne, mais il donne sur un horizon infiniment plus vaste et plus ouvert sur l’immensité des mers froides au delà desquelles le soleil se couche”, H. FOCILLON, *L’An mil*, Paris, 1952, p. 22

Occidente, pues si bien existe un escenario físico en el que este se desarrolla³²¹, tal escenario está estrechamente sujeto a una serie de contradicciones cronológicas y por lo tanto, históricas.

De hecho, ese “mundo bizantino” entendido como un Estado medieval no va a configurarse al menos hasta la dinastía Macedónica³²². En el período que nos ocupa, entre los siglos V y VII³²³, los términos “Bizancio” o “bizantino” son contradictorios en tanto prematuros, ya que el sistema político imperante en lo que más tarde vino definido como Oriente no es otro que el del mundo tardorromano³²⁴, un sistema cuyos orígenes se pueden rastrear, en lo social y en lo artístico, en el período que sigue a la muerte de Alejandro Severo, acaecida en 235³²⁵. Ni qué decir tiene que el mundo conocido de la tardorromanidad se regía por patrones muy distintos al mundo del auge macedónico y, esta vez sí, bizantino, de los siglos X y XI³²⁶. Conviene recordar llegados a este punto que el Imperio Romano de Oriente fue, desde sus orígenes, un imperio marcadamente multiétnico³²⁷ y como tal, la civilización que produjo nunca tuvo un único punto de irradiación³²⁸. Asimismo, las creaciones artísticas producidas por las distintas comunidades del Imperio no fueron siempre tamizadas por el filtro de la oficialidad, lo que trajo como resultado un crisol de formas y modos dispersos por la cuenca mediterránea que difícilmente son asimilables bajo la noción omnímoda de “arte bizantino”. Este último factor debe ser tenido muy en cuenta de cara a no desestabilizar el principio de la variabilidad lineal que enunciábamos con anterioridad.

Nos parece interesante al mismo tiempo traer a colación el papel desempeñado por la oficialidad, entendida ésta como el conjunto de principios que “emanan de la

³²¹ “La nature avait assigné à l’Etat dont Constantinople fut le centre naturel un cadre constitué par la péninsule des Balkans, les côtes de l’Adriatique, la vallée du Danube, les rives de la Mer Noire, l’Asie Mineure, la Transcaucasie et la Haute Mésopotamie, la Syrie septentrionale avec Antioche. Ce cadre débordait même sur l’Italie méridionale et l’Arménie”, J. PHILIPPE, “Les rapports entre Byzance et l’Occident Medieval à la lumière des arts décoratifs”, en XXXIX *Corso di Cultura sull’arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: “Archeologia e Arte nella Spagna tardorromana, visigota e mozarabica”*. Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine, Ravenna, 4-11 aprile 1987. Edizioni del Girasole, Ravenna, 1987, p. 313.

³²² IBIDEM. p. 313.

³²³ Podemos tomar como ejes de referencia al respecto el período que se inicia con el reinado de Teodosio II y concluye en los años que van desde el final de la dinastía Heracliana al advenimiento de la Isauria.

³²⁴ J. ARCE MARTÍNEZ, “Ceremonial visigodo/ ceremonial “bizantino”: un tópico historiográfico”, en I. Pérez Martín-P. Bádenas de la Peña (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24, Madrid, 2004, p. 101.

³²⁵ H. G. BECK, *Il millennio bizantino*, Roma, 1981, p. 39.

³²⁶ Parece obvio a nuestro entender que estos elementos diferenciadores entre el período tardorromano y el período bizantino produjesen distintos sistemas de creación y de interrelaciones artísticas.

³²⁷ A. BRAVO GARCÍA. *Bizancio. Perfiles de un Imperio*, Madrid, 1997, p. 24.

³²⁸ A. PERTUSI, “Bisanzio e l’irradiazione della sua civiltà in Occidente nell’Alto Medioevo”, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo*, XI, *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell’Alto Medioevo*.. Spoleto, 1964. p. 76.

autoridad derivada del Estado”³²⁹, puesto que en las cuatro etapas establecidas por Deno John Geanakoplos al respecto de los contactos políticos entre Oriente y Occidente, la etapa que nos ocupa –primera etapa de Geanakoplos, entre los siglos IV y XI- se caracteriza por evidenciar relaciones de índole meramente esporádica³³⁰. A la luz de los motivos aludidos es lícito apuntar que las “influencias orientales” son más que discutibles a causa de su naturaleza intrínseca, puesto que el orientalismo de Bizancio es “oriental” tan solo por su posición geográfica³³¹, ya que el Imperio se consideró a sí mismo como continuador de la Roma de Occidente³³². Al mismo tiempo, podríamos decir que el propio arte bizantino anterior al advenimiento del Islam, padeció una serie de influjos orientales.

Sobre el arte bizantino, el arte del Bizancio medieval, cabe señalar que empieza a adquirir su fisonomía, especialmente en arquitectura, entre el siglo VII y finales del IX y sin embargo, “la arquitectura bizantina sin Santa Sofía es como un cuerpo sin cabeza”³³³. Por muy difícil que nos resulte asimilar esta afirmación, podemos puntualizar que hasta el siglo VII, el arte bizantino se extiende y transmite por un sistema de canales en los cuales, en la estructura de su gálbo son, en esencia tardorromanos, y ese organismo de creación-difusión no se modifica hasta la aparición de las reformas administrativas iniciadas en ese mismo siglo VII. A partir de esta centuria nos encontramos con un manifiesto declive de la vida ciudadana en detrimento de un sistema socioeconómico predominantemente rural o semi-rural³³⁴, lo cual configuró un nuevo escenario para la transmisión cultural, muy diferente del que ofrecía el panorama tardorromano. Admitir por lo tanto que las influencias artísticas bizantinas en Occidente, y con ello en el área lusitana son más ostensibles entre los siglos V y VI es, a nuestro juicio, un formidable espejismo fruto de la adscripción como bizantino de lo que más bien supone un continuismo cultural en el Mediterráneo³³⁵.

³²⁹ “oficial”, *Diccionario de la lengua española* (vigésima segunda edición), Real Academia Española, 2001.

³³⁰ D. J. GEANAKOPOLOS, *Interaction of the “sibling” Byzantine and Western Cultures in Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600)*, New Haven- Londres, 1976, pp. 3 y ss.

³³¹ A. PERTUSI, 1964, p. 79.

³³² Esta condición se mantuvo hasta el final del Estado Bizantino, pero fue especialmente sentida hasta las primeras décadas del siglo VII. A. BRAVO GARCÍA, 1997, p. 25. Por aquellas mismas fechas, en las que tienen lugar las primeras confrontaciones entre el Imperio y las tropas islámicas, podemos detectar al mismo tiempo uno de los elementos históricos que a la postre habrían de crear una noción de “Oriente”, como es la presencia de las tribus eslavas en el área danubiana y su ulterior desplazamiento hacia los Balcanes.

³³³ C. MANGO, 1975, p. 9.

³³⁴ C. MANGO, 1981, p. 49.

³³⁵ M. McCORMICK, “Byzantium’s role in the formation of Early Medieval civilization: Approaches and Problems”, *Illinois Classical Studies*, Vol 12:2 (1987), p. 210.

De un modo u otro, el continuísmo de la *koiné* tardorromana como ámbito nocional vino a ser reinsertado en un nuevo contexto puntual dentro de la Historia: la reconquista de Justiniano. Desde la década de 1920, las teorías enunciadas por John B. Bury según las cuales el Mediterráneo volvió a ser nuevamente un “lago romano” romano bajo Justiniano³³⁶ fueron en no pocas ocasiones mal aplicadas, algo que explica en parte el desmedido patrón que se ha utilizado para entender las relaciones artísticas y culturales de la época³³⁷. Baste pensar en el hecho de que aún en los años centrales del siglo pasado se tenía una percepción geográficamente mucho mayor de lo que realmente fue la región de Hispania controlada por los imperiales³³⁸, lo que llevó a la construcción de un hipotético marco de relaciones culturales mucho más amplio de lo que debió ser en realidad. A decir verdad, las trazas documentales al hilo de estos contactos brillan por su ausencia³³⁹, y los propios documentos alusivos a la provincia bizantina en Hispania son escasos, imprecisos y fragmentarios³⁴⁰. Por si fuera poco, no existe una postura consensuada entre los historiadores acerca de la actitud de los hispanorromanos con respecto a la presencia imperial en suelo peninsular³⁴¹, mientras que las fuentes bizantinas sobre este episodio son si cabe aún más exiguas³⁴². Los

³³⁶ J. B. BURY, *History of the Later Roman Empire from the death of Theodosius I to the death of Justinian*, Londres, 2 vols. 1923.

³³⁷ En realidad, la reconquista de Justiniano se tradujo en el plano territorial en muchos casos en una mera franja de litoral, L. A. GARCÍA MORENO, “La talasocracia protobizantina en el Occidente Mediterráneo” P. Bádenas y J. M. Egea (Coeditores), *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjo bizantino en la cultura occidental*. Anejos de Veleia, Series Minor 2. Vitoria, 1993, p. 96. Al mismo tiempo, siempre según este autor, a medida que se materializa el control justiniano en el Mediterráneo, la navegación de cabotaje conduciría a una paulatina descentralización de los astilleros y a una somera disminución de los intercambios comerciales, sobre todo a larga distancia. Estos últimos, a su vez se caracterizaron cada vez más por el hecho de privilegiar ante todo artículos de lujo de coste muy elevado y con muy poco volumen de mercado.

³³⁸ P. C. DÍAZ, “En tierra de nadie: visigodos frente a bizantinos. Reflexiones sobre la frontera”, *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*. Nueva Roma 24. CSIC, Madrid, 2004, p. 40.

³³⁹ M. VALLEJO GIRVÉS, “Las relaciones políticas entre la España Visigoda y Bizancio”, *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.), Cuenca, 2002, p. 75.

³⁴⁰ M. VALLEJO GIRVÉS, “El exilio bizantino: Hispania y el Mediterráneo occidental”, *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma 24. CSIC, Madrid, 2004, p. 219. Al mismo tiempo, las escasas menciones que poseemos sobre este episodio son casi siempre de autores de ascendencia occidental.

³⁴¹ M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 92.

³⁴² La acción militar de Justiniano en la Península Ibérica revela en sí misma una voluntad por extender el dominio imperial en esta zona, si bien el anhelo por controlar Hispania debió ser de naturaleza secundaria, y tal vez motivado por la necesidad de asegurar las posesiones africanas. M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 41. Igualmente, el interés mostrado hacia Hispania por parte de la historiografía imperial es muy escaso desde el siglo IV, evidenciando en sus contadas alusiones a la Península una visión casi de anticuario no exenta de tintes bucólicos y hasta cierto punto conscientemente quiméricos (J. ARCE MARTÍNEZ, *El último siglo de la España Romana: 284-409*, Madrid, 1982-a, p. 18). De tal forma, aún en el primer cuarto del siglo VI seguiremos encontrando referencias a Hispania en las que no falta un tono poético e incluso cierto anhelo evocador de carácter exótico, BOECIO, *La Consolación de la Filosofía*, III, 10.

ocupantes imperiales en el litoral hispano pudieron ser igualmente de procedencia africana y latino parlantes, tal y como ha señalado Antonio Bravo, para quien el propio conocimiento de la cultura y de la lengua griegas en Hispania constituyen un factor problemático incluso entre las figuras más instruidas de la intelectualidad peninsular³⁴³.

Ante este panorama no cabe otra posibilidad que poner en tela de juicio la visión tradicional al hilo del marco general en el cual se desarrollaron los intercambios culturales entre hispanovisigodos y bizantinos. No hace mucho tiempo que Sebastián Ramallo, Jaime Vizcaíno y Manuel García llamaban la atención sobre el escaso bizantinismo visible en la “España Bizantina”³⁴⁴ en agravio comparativo con respecto a las manifestaciones artísticas emeritenses. Creemos que esta afirmación es cierta en tanto que el bizantinismo en obras como la basílica de Algezares es muy discutible. No obstante ¿no podría ser el pretendido mayor bizantinismo de las manifestaciones emeritenses un espejismo tras el que se esconde una mayor apertura y predisposición por parte de la comunidad de Emerita Augusta hacia esa *koiné* tardorromana con la que abríamos esta reflexión?

Negar la existencia de una circulación de ideas, mercancías, personas físicas o conceptos jurídicos³⁴⁵ en el Mediterráneo a lo largo de los siglos que nos ocupan sería, qué duda cabe, un enorme desacierto por nuestra parte. Este tráfico repercutió al mismo tiempo en la configuración y en el desarrollo de las artes visuales³⁴⁶. Sin embargo, si nuestro objeto es aplicar el conocimiento de esas conexiones al análisis de la producción artística tardoantigua y altomedieval emeritense –y no quedarnos en el mero rastreo de correspondencias–, hemos de considerar dos binomios fundamentales. El primero de ellos viene dado por la naturaleza de la conexión, la cual puede dividirse en deliberada-consciente (influencia) e indeliberada/maquinal (derivación). El segundo binomio atañe principalmente a nuestra observación de las obras y en especial de las fuentes, esto es: la puesta en marcha de una aproximación sincrónica o de una aproximación diacrónica. Una doble problemática gestada al hilo de la existencia estos binomios puede apreciarse con especial nitidez en el espinoso asunto que supone el

³⁴³ A. BRAVO GARCÍA, “Bizancio y España. Hitos en una relación de siglos” A. N. ZAHAREAS- Y. ANDREADIS (Eds.) *Grecia en España, España en Grecia. Hacia una historia de la cultura mediterránea. Primer Congreso Internacional, Atenas, Grecia*, Madrid, 1999, pp. 45-46.

³⁴⁴ S. F. RAMALLO ASENSIO-J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ-M. GARCÍA VIDAL, “La decoración arquitectónica en el sureste hispano durante la Antigüedad Tardía. La basílica de Algezares (Murcia)”, L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, p. 386.

³⁴⁵ Vid. al respecto P. D. KING, *Derecho y Sociedad en el Reino Visigodo*, Madrid, 1981.

³⁴⁶ I. N. WOOD, “The transmission of ideas”, W. LESLIE-M. BROWN (eds.), *The Transformation of the Roman World Ad 400-900*, Londres, pp. 111-127.

estudio de la liturgia en tanto materia proyectada hacia el resto de las artes visuales³⁴⁷. La voluntad, por parte de las comunidades occidentales, de incorporar caracteres originales de la liturgia oriental se llevó a cabo la mayor parte de las veces de manera deliberada-consciente, y podemos hablar por tanto de “influencia”. Esa voluntad de emulación no escondía otro anhelo que el de adquirir elementos propios de las comunidades cristianas de mayor prestigio y antigüedad, las cuales se encontraban, como sabemos, en Oriente³⁴⁸. Sin embargo, tal vez hayamos manifestado una tendencia – en la cual me incluyo personalmente³⁴⁹ – a entender liturgia oriental como liturgia *bizantina* de manera omnímoda, cuando autores como Francisco M. Fernández han tenido a bien en subrayar la variopinta procedencia de los componentes orientales aprehensibles en la liturgia hispana³⁵⁰. Al mismo tiempo, el hecho de aceptar de manera apriorística que el rito bizantino influyó en la configuración de las liturgias hispanas ha conducido a numerosos equívocos de carácter diacrónico, en la medida en la cual la liturgia constantinopolitana manifiesta una conducta singularmente autónoma con respecto del resto de las liturgias orientales al menos hasta el siglo IX³⁵¹, momento en el cual el rito bizantino propiamente dicho se manifiesta ya en su versión posticonoclasta³⁵² y por ende, de manera muy diferente de lo que éste debió haber sido a lo largo de la Tardoantigüedad.

La voluntad consciente y deliberada a la hora de asimilar elementos procedentes de las liturgias orientales es igualmente apreciable acorde a un idéntico patrón intencional en determinadas manifestaciones de aquello que podríamos definir como exteriorización visual de la oficialidad visigoda. Nos estamos refiriendo fundamentalmente a la numismática y al ceremonial de corte³⁵³. Ha sido este último un elemento de singular recurrencia para la historiografía sobre todo desde que Palol formulase una teoría según la cual la corte toledana trató de recrear un ceremonial

³⁴⁷ A. LIDOV, “Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and as a subject of cultural history”, *Hierotopy: the creation of sacred spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscú, 2006, p. 34.

³⁴⁸ I. LÓPEZ PÉREZ, “Los “síntomas orientales” en la liturgia hispana de la Tardoantigüedad”, *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2, 2010, pp. 139-153.

³⁴⁹ IBIDEM., p. 143.

³⁵⁰ F. M. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, “Influencias y contactos entre la liturgia hispana y las liturgias orientales bizantina, alejandrina y antioquena” en I. Pérez Martín-P. Bádenas de la Peña (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24, Madrid, 2004, pp. 165-176.

³⁵¹ T. MATTHEWS, 1971, p. 5.

³⁵² IBIDEM., p. 112.

³⁵³ J. ARCE MARTÍNEZ, 2004, p. 114.

análogo al empleado en la corte de Constantinopla³⁵⁴. No le falta razón al historiador catalán en cuanto a la intencionalidad original, y sin embargo no deja de ser esta una coyuntura delicada, especialmente si atendemos a las consecuencias de la misma en el dominio de las manifestaciones visuales. Podemos constatar el hecho de que al menos desde época de Leovigildo existió entre los monarcas visigodos una voluntad manifiesta de abandonar el modelo germano de corte itinerante -en la medida en la cual esta era vista como un síntoma de barbarie- en detrimento del establecimiento de una corte fija desde un punto de vista estrictamente geográfico. La instauración de una corte estacionaria era en sí misma una exteriorización de la *civilitas* de los nuevos gobernantes³⁵⁵, y esta corte, desde los últimos años del siglo VI, trató de reforzar su prestigio asumiendo elementos propios de la corte imperial, que habrían de manifestarse en el aparato visual del ceremonial regio en su manera más preclara. Esta afirmación no debe, sin embargo, llevarnos a equívocos, pues como muy bien señala Javier Arce, los elementos que se emplean en un ceremonial no constituyen necesariamente el ceremonial³⁵⁶. Imitar, o mejor dicho, tratar de imitar los usos de la corte constantinopolitana no implicó necesariamente la influencia en Hispania del arte bizantino en sí mismo. Igualmente, no estaría de más llamar la atención sobre el hecho de que la fuente principal que refiere la puesta en marcha de una *imitatio Imperii* por parte de la corte toledana es Isidoro de Sevilla, cuyo conocimiento del propio ceremonial de la corte de Constantinopla se ha manifestado como poco menos que dudoso³⁵⁷. Por último, conviene señalar que el estudio del ceremonial bizantino ha estado muy determinado durante años por la aplicación de datos referidos en fuentes tardías, especialmente en *De Ceremoniis*, que se remonta nada menos que al siglo X, y que a pesar de recoger un buen número de usos y de tradiciones anteriores a esta fecha, su contenido no se presta precisamente a la segregación objetiva de exactitudes cronológicas de naturaleza sincrónica³⁵⁸.

Han sido muy numerosas las interpolaciones de fuentes escritas que, siendo de carácter extemporáneo, han condicionado el conocimiento del arte bizantino, y por

³⁵⁴ R. IZQUIERDO BENITO, "Toledo en época visigoda", *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.), Cuenca, 2002, p. 65.

³⁵⁵ R. TEJA CASUSO, "Los símbolos del poder: el ceremonial regio de Bizancio a Toledo", *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.), Cuenca, 2002, p. 116.

³⁵⁶ J. ARCE MARTÍNEZ, 2004, p. 102.

³⁵⁷ IBIDEM, p. 42. Varios historiadores han llamado la atención sobre este hecho en particular, pues el propio Isidoro afirmaba que fue Leovigildo el primer monarca visigodo que se presentó ante los suyos *in solio* y cubierto con la vestimenta real. Sin embargo Sidonio Apolinar ya había referido con anterioridad una idéntica predisposición por parte de Teodorico II en el momento en el cual dicho monarca se estableció en Tolosa (R. TEJA CASUSO, *Op. Cit.*, p. 116).

³⁵⁸ J. ARCE MARTÍNEZ, 2004, p. 108.

extensión de la proyección de éste en tierras de Occidente a lo largo de los siglos altomedievales. El uso de herramientas de análisis proclives a la obtención de datos de naturaleza diacrónica ha contribuido en buena medida a esbozar un panorama de relaciones artísticas Oriente-Occidente repleto de informaciones confusas. El punto de partida de esta inercia puede ser establecido en la segunda mitad del siglo XIX, momento en el cual se generaliza entre los historiadores occidentales la recurrencia a los datos contenidos al respecto de la arquitectura y de la liturgia bizantina en la primera edición de la *Historia Bizantina* realizada por Du Cange. En la primera edición de dicha obra – publicada en 1670-, este autor utilizó la producción literaria de Simeón de Tesalónica –un autor que escribió entre finales del siglo XIV y principios del XV- como fuente para explicar la arquitectura religiosa bizantina en su conjunto, y con ella los aderezos correspondientes al mobiliario litúrgico. Du Cange no dudaría en ampliar y en corregir los datos contenidos en la primera edición diez años más tarde, recurriendo a fuentes textuales que en esta ocasión se remontaban al siglo VII³⁵⁹. A pesar de ello, la primera edición de la *Historia Bizantina* fue la que gozó a la postre de una mayor difusión, de modo que aún varios autores del siglo XX continuaron otorgando plena autoridad a la información contenida en la edición de 1670, lo cual les llevó a concebir una recreación de la arquitectura bizantina caracterizada desde sus orígenes por un importante protagonismo de la segregación de los espacios en el recinto cultual³⁶⁰, un elemento al que se apeló de manera sistemática en tanto síntoma de orientalismo entre otras cosas tomando como referencia las menciones que se realizan al respecto de cancelles y de cortinas litúrgicas en el *Liber Pontificalis*³⁶¹. Consideramos que este tipo de apreciaciones, erróneas las más de las veces, ha contribuido a establecer un patrón de lectura de la arquitectura y del mobiliario litúrgico de la Hispania tardoantigua en clave desmedidamente orientalizante³⁶².

Uno de los principales factores a tener en cuenta de cara a formular un marco objetivo de influencias artísticas en dirección Oriente-Occidente, y que tal vez no haya

³⁵⁹ Fundamentalmente a Máximo el Confesor.

³⁶⁰ T. MATTHEWS, 1971, pp. 117-118.

³⁶¹ P. CROSTAROSA, *Le Basiliche Cristiane*, Roma, 1892.

³⁶² Un fenómeno muy semejante al que acabamos de describir se aprecia al respecto del conocimiento de la pintura bizantina a partir del hallazgo, en 1839, de los textos que dieron lugar a la publicación del *Libro de la pintura del monte Athos* por parte de Adolphe Didron. El impacto de su contenido, así como la enorme difusión de dicha obra indujeron a los historiadores a creer que en ella se encontraban las claves para entender la totalidad de la pintura bizantina desde sus orígenes. Nada más lejos de la realidad, pues el libro había sido compilado a finales del siglo XVIII por el monje Dionisio de Furna, y si bien su contenido desvela vetustos procedimientos técnicos, también se recogen en él otras tradiciones pictóricas formuladas entre los siglos XVI y XVIII, H. BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, 2009 (Munich, 1990), pp. 28-29.

sido lo suficientemente estudiado hasta el momento, es el que concierne al conocimiento de obras de arte mediante el canal constituido por la descripción. Este fenómeno, estrechamente ligado a la cultura escrita en su formulación más culta, se manifestó si cabe aún con más fuerza en el vasto espectro de la oralidad a partir del siglo VI³⁶³. No obstante, muchos de los lugares comunes que la Historia del Arte ha manejado acerca de las grandiosas descripciones de los edificios bizantinos que pudieron haber impactado en el imaginario occidental, no fueron codificados al menos hasta el siglo IX³⁶⁴, y muchos de ellos forman parte de un proceso mal conocido -basado en la oralidad en su fase embrional- que se inicia fundamentalmente en el siglo VII al hilo de la necesidad de reinventar el pasado glorioso de Constantinopla en un momento en el cual el Imperio no atravesaba precisamente por sus mejores días.

Un factor que presenta especial fragilidad a la hora de enjuiciar el verdadero impacto de las creaciones bizantinas en Hispania y en Mérida en los siglos en los que estamos trabajando es el de las vías de transmisión de las propias influencias. Helmuth Schlunk generalizó la idea de que éstas se podían explicar fundamentalmente a partir de la llegada de objetos de condición mueble a la Península Ibérica³⁶⁵, una propuesta que gozó de bastante éxito entre otras razones porque eran varias las fuentes que aludían a este movimiento de obras de arte. En efecto, tal y como mencionábamos con anterioridad, este trasiego existió³⁶⁶. Sin embargo no podemos dar por sentado el hecho de que la recepción de creaciones artísticas de origen oriental comportase forzosamente una sistemática influencia bizantina en las producciones hispánicas. Por ejemplo, hace años José Orlandis planteaba la posibilidad de que Leovigildo crease en Toledo un taller de orfebrería que imitase las obras orientales³⁶⁷. Una vez más hemos de ser sumamente prudentes a la hora de aceptar como norma una afirmación de este tipo, entre otros motivos porque desconocemos en buena medida la propia naturaleza de las producciones de orfebrería originarias de Oriente³⁶⁸ -especialmente en lo concerniente

³⁶³ A. BRAVO GARCÍA, 1997, p. 57.

³⁶⁴ P. BÁDENAS DE LA PEÑA, 2004, p. 85 y p. 89.

³⁶⁵ H. SCHLUNK, 1947, p. 240 y ss.

³⁶⁶ M. CORTÉS ARRESE, "Influencias bizantinas", A. PEREA CAVEDA (ed.), *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001, p. 374.

³⁶⁷ J. ORLANDIS ROVIRA, *La España visigótica*, Madrid, 1977, p. 196.

³⁶⁸ Consideramos que uno de los presupuestos más frágiles y al mismo tiempo generalizados del método explicativo radica en la apelación, en tanto presunta fuente de inspiración de una obra determinada, a producciones artísticas que nos son, en general, poco o mal conocidas. Esta actitud no deja de ser paradójica en la medida en la cual muchas veces sabemos más de la obra supuestamente inspirada que de sus presuntos ascendentes.

a la ciudad de Constantinopla- , y exactamente lo mismo puede decirse para la escultura³⁶⁹.

En cuanto a esta última conviene señalar que en repetidas ocasiones se ha aludido a la importación de piezas de origen oriental, un tránsito que, insistimos, tuvo lugar. Ahora bien, en este sentido hemos de considerar algunos principios para entender los términos en los que pudo desarrollarse esa recepción. Por una parte, un buen número de piezas escultóricas, especialmente capiteles, muestra concomitancias con piezas constantinopolitanas. Ello no es óbice para considerar la existencia de una producción local continuadora de una inercia estilística desarrollada de manera atávica en los talleres escultóricos del Mediterráneo³⁷⁰. El hecho de que dicha inercia fuera activada mediante un recurrente sistema de auto-replicación morfológica anula por completo la validez de cualquier patrón de análisis evolutivo formulado en términos de naturaleza lineal³⁷¹. Al mismo tiempo sería oportuno subrayar la circunstancia de que si bien la procedencia oriental de algunas piezas es incontestable, especialmente en el área levantina, muchas de ellas arribaron a la Península en siglos posteriores a la época que nos ocupa³⁷².

La presencia de individuos de origen oriental en Hispania ha sido otro de los elementos recurrentes a la hora de reforzar el discurso favorable a la recepción sistemática de influencias artísticas bizantinas en la Península Ibérica. En efecto, tenemos constancia de la existencia de algunos de estos colectivos en la geografía peninsular³⁷³, pero incluso si llegáramos a admitir que estos grupos hubieran traído consigo tesoros litúrgicos, telas o manuscritos, esta aportación debió ser limitada e insuficiente como para crear un efecto de moda³⁷⁴, desarrollándose su impronta en todo caso mediante una difusión por capilaridad y nunca de manera metódica o regular.

Igualmente, consideramos sensiblemente desmedido el papel de intermediario que en este sentido se ha querido otorgar al arte ravenaico de los siglos V y VI. Sin ir más lejos, el conjunto de pilastras conservadas en el acceso principal al aljibe de la Alcazaba de Mérida ha sido reiteradamente puesto en relación con las manifestaciones

³⁶⁹ M. CRUZ VILLALÓN, “Quintanilla de las Viñas en el contexto del arte altomedieval. Una revisión de su escultura”. *Sacralidad y Arqueología*. Antigüedad y Cristianismo (Murcia), XXI, 2004, p. 104.

³⁷⁰ X. BARRAL I ALTET, 1987, p. 15.

³⁷¹ J. M. BERMÚDEZ CANO, “La transmisión de modelos protobizantinos y orientales en los capiteles de hojas angulares béticos”, *Romula*, 6, 2007, p. 218.

³⁷² X. BARRAL I ALTET, 1987, p. 15. Algunas de las piezas las encontramos en los antiguos territorios de la Corona de Aragón, en la cual, especialmente en el siglo XIII fue frecuente la llegada de piezas de escultura formando parte de botines de guerra, H. SCHLUNK, 1947, p. 244.

³⁷³ En general L. GARCÍA MORENO, 1972.

³⁷⁴ J. M. HOPPE, 2001, p. 324.

ravenáticas, si bien podemos establecer idénticas analogías entre estas piezas emeritenses y determinadas obras de producción gálica aparecidas en el área de Toulouse³⁷⁵ (Fig.001) y de Marsella³⁷⁶ (Fig.002). Al mismo tiempo, una pieza tan importante dentro de la producción artística altomedieval hispánica como es el gran nicho monumental de la misma ciudad de Mérida (Fig.003), en múltiples ocasiones relacionado con el arte ravenense y constantinopolitano, no tiene por qué corresponderse con un formato necesariamente importado de estos lugares, los cuales ni siquiera pueden asignarse con seguridad el papel de creadores de aquella morfología³⁷⁷. Conviene recordar pues, que si tratamos de recrear un marco de relaciones artísticas entre la producción hispanovisigoda y las manifestaciones extra-peninsulares, no hemos de evocar tanto los centros de producción tradicionalmente más sobresalientes en aquellas fechas como otros referentes que se encuentran, entre otros lugares, en el mundo franco o en áreas más alejadas como Siria, Palestina o Transjordania³⁷⁸, focos estos últimos poco atendidos pero de necesaria consideración de cara a la no transgresión del principio de variabilidad lineal.

También sería oportuno recordar que en múltiples ocasiones hemos atendido a la influencia bizantina en las artes manejando ésta acorde a parámetros exclusivamente morfo-tipológicos, y dejando de lado componentes de índole pragmática o funcional. En este aspecto sí que consideramos podría abrirse una interesante línea de investigación al respecto de determinadas prácticas creenciales posiblemente establecidas por grupos de extranjeros, acaso griegos y sirios³⁷⁹, quienes instaurarían nuevos hábitos en lo referente a la empleabilidad de determinados objetos destinados a la liturgia o a la devoción privada. Este último fenómeno es apreciable por ejemplo en el célebre broche de El Turuñuelo (Badajoz), donde podemos detectar un uso intencionadamente profiláctico del objeto para con su portador o propietario, una creencia gestada a todas luces en tierras orientales³⁸⁰. De esta forma es lícito barajar la posibilidad de que las influencias que buscamos sean más apreciables en el propósito utilitario de una obra en concreto que en el enunciado visual contenido en la misma.

³⁷⁵ Metropolitan Museum of Art, Nueva York, número de inventario 21.172.1.

³⁷⁶ Nos estamos refiriendo a los intradoses en estuco que ornan el interior de la cripta de la abadía de San Víctor de Marsella, realizados a lo largo del siglo V.

³⁷⁷ J. M. HOPPE, 1993, pp. 210-211.

³⁷⁸ IBIDEM, p. 219.

³⁷⁹ J. FONTAINE, *Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Brepols, Turnhout, 2000, p. 255.

³⁸⁰ A. BRAVO GARCÍA, "La España Visigoda y el Mundo Bizantino: aspectos culturales y teológicos", *Toledo y Bizancio*, M. CORTÉS ARRESE (Coord.), Cuenca, 2002, p. 105.

Ha señalado muy convenientemente María Ángeles Utrero que la valoración de las influencias bizantinas en Hispania se ha visto determinada en buena medida por la paradójica circunstancia que supone el hecho de contar en primera instancia con un escueto número de referentes en el dominio de la arquitectura en comparación con el abundante volumen cuantitativo que suponen los testimonios materiales propios de las artes decorativas de esta misma época ³⁸¹. Dicha coyuntura ha contribuido a que estas últimas manifestaciones hayan sido sistemáticamente invocadas en pos de una búsqueda de determinados orientalismos que estuvieran en grado de conferir a su vez una mayor validez a los enunciados cronológicos del modelo explicativo tradicional.

Sin embargo, y tal y como señala la misma autora, los intentos destinados a apelar a una hipotética influencia bizantina en la arquitectura peninsular de los siglos VI y VII han ido perdiendo su validez inicial a lo largo de los últimos años a la luz de los más recientes hallazgos arqueológicos³⁸². La arquitectura bizantina del siglo VII no asemeja a la arquitectura hispana del VII, y parece poco probable que lo que fuera una planta basilical en el corazón del Imperio en pleno siglo VI pudiera emerger como una propuesta arquitectónica basada en modelos cruciformes en la Hispania del siglo VII. En cualquiera de los casos tal influencia no existiría³⁸³, entre otras razones porque las propuestas icnográficas promovidas por la arquitectura justiniana habrán de constituir la base de una serie de modelos que se configurarán no antes del siglo VIII, y que curiosamente habrán de desarrollarse en las periferias meridionales y orientales de la propia Constantinopla³⁸⁴. Algo muy semejante habrá de suceder, tal y como veremos más adelante, con las artes industriales, entre ellas la escultura ornamental.

A la luz de estas consideraciones estimamos necesario plantear un estudio de las piezas de la escultura emeritense en el cual todos los apriorismos producidos por aquellos presupuestos analíticos basados en la inferencia de influencias orientales-bizantinas en las mismas sean profundamente reconsiderados y sometidos a crítica. Esta última afirmación adquiere si cabe una mayor validez si tenemos en cuenta que el

³⁸¹ M. A. UTRERO AGUDO, 2009, p. 148.

³⁸² Los edificios identificados como bizantinos o bizantinizantes en la Península habían sido principalmente La Alcudía en Elche (Ibarra), Gábria la Grande en Granada (Cabré), el grupo de basílicas baleares (Puig), la basílica de Aljezares en Murcia (Mergelina), La Alberca en Murcia y San Pedro de Alcántara en Málaga (Schlunk). M. A. UTRERO AGUDO, "Late Antique churches in the south-eastern Iberian Peninsula: The Problem of Byzantine Influence". *Millenium*, 5, 2008 Berlin, Nueva York, pp. 191-192.

³⁸³ IBIDEM, p. 206.

³⁸⁴ A. FRANCO MATA, "Un arte para la liturgia", en Catálogo de Exposición, Bizancio en España. De la Antigüedad Tardía a El Greco. Museo Arqueológico Nacional. Abril-Julio de 2003. Madrid 2003, p. 211.

papel desempeñado por la escultura decorativa en el paisaje cultural del mundo tardoantiguo continúa siendo a día de hoy materia de debate.

De tal forma, uno de los aspectos que a nuestro parecer podría presentar un mayor interés en tanto potencial objeto de estudio en esta dirección sería el hecho de individualizar todos aquellos vectores sobre los cuales se operó la transición de la estatuaria antigua a la escultura altomedieval propiamente dicha. Es decir, una vez consideradas las principales inflexiones determinantes de dicha transformación, sería muy conveniente redirigir nuestra atención a aquellos centros productivos –entre ellos la propia Constantinopla- que se encontraron en grado de promover la elaboración de programas escultóricos caracterizados por unas mayores pretensiones desde un punto de vista puramente monumental. La progresiva desaparición de la escultura en bulto redondo en los principales centros artísticos vinculados al poder imperial, así como la paulatina implantación de una escultura cada vez más restringida al dominio del relieve bien podría constituir uno de los mejores indicios de cara a comprender que la actitud que la civilización post-romana manifestó al respecto de la decoración esculpida no estuvo tan sujeta a una matriz dialéctica sustentada sobre el influjo o el ascendente, sino más bien movida por intenciones, condicionantes y limitaciones de carácter análogo.

En este sentido bien podríamos afirmar que la propia relación que los obradores bizantinos mantuvieron con la totalidad del discurso escultórico anterior al siglo IV fue muy semejante a la que determinó a los artesanos emeritenses al menos desde la quinta centuria, pues en ambos casos los obradores locales se vieron mucho más condicionados por un proceso de selección consciente de fórmulas y de esquemas ornamentales ya enunciados varios siglos atrás por las interpretaciones que las respectivas tradiciones autóctonas habían llevado a cabo al respecto de la cultura ornamental romana³⁸⁵.

2.4. Sobre la iconografía como herramienta de análisis.

Una de las principales y más innegables señas de identidad del conjunto escultórico emeritense es la riqueza que presenta su repertorio ornamental. Frente a la monotonía imperante en otras colecciones peninsulares, las series decorativas de Mérida se caracterizan por una enorme diversidad, visible no solamente en el número de motivos representados sino también en las múltiples variantes mediante las cuales

³⁸⁵ C. MANGO, “Antique Statuary and the Byzantine Beholder”, *Dumbarton Oaks Papers* XVII. Washington D.C., 1963, p. 71.

viene propuesto un mismo esquema. Las representaciones recogidas en nuestras piezas cuentan con escasas manifestaciones animales, y más aún humanas. Sin embargo, su generosa propuesta en temas vegetales, arquitectónicos y geométricos ha hecho posible la utilización de la iconografía como una herramienta complementaria de cara a comprender el significado del conjunto en su totalidad.

A su vez, esta rama de la historia del arte ha sido utilizada para intentar recrear los posibles usos de las piezas en el seno de un contexto arquitectónico concreto. Para ello se ha recurrido en ocasiones al uso de ciertas representaciones, que encontramos principalmente en el ámbito de los manuscritos, mediante las cuales se han obtenido algunos datos de validez relativa. Cabe decir que el manejo de la iconografía en las representaciones que nos ocupan se presta como un arma de doble filo. Por una parte es preciso señalar que un análisis de este tipo demanda aún mayor cautela si cabe que el análisis estilístico, y sin embargo puede proporcionar un mayor volumen de información al investigador. En cualquiera de los casos, la interpretación iconográfica del conjunto escultórico emeritense debe ser propuesta siempre desde las posibilidades de recreación de un contexto cultural que no siempre nos es conocido³⁸⁶.

Una de las principales limitaciones que ofrece el estudio iconográfico desde fuera de las piezas –esto es: aquél análisis que intenta plantear una recreación de las mismas y de sus usos mediante la búsqueda de imágenes en las cuales se recojan ejemplares de mobiliario litúrgico– es el riesgo de elaborar propuestas anacrónicas. La propia María Cruz ya advertía de esta coyuntura cuando apelaba a un manuscrito del siglo XIV para explicar los posibles usos litúrgicos del gran nicho de Mérida³⁸⁷. A su vez, es bien sabido que la interpretación de ciertas manifestaciones gráficas de naturaleza descriptiva como fuente de conocimiento del mobiliario y de los accesorios litúrgicos ha traído consigo no pocas hipótesis basadas en supuestos diacrónicos³⁸⁸. Por este motivo y a pesar de que muchas de las funciones ejercidas por la escultura decorativa se mantuvieron inmutables a lo largo de los siglos, no podemos aceptar su presencia en representaciones figurativas –manuscritos y mosaicos principalmente– elaboradas siglos más tarde como un dato de valor absoluto.

Igualmente problemático resulta proponer un estudio iconográfico de las piezas emeritenses planteado desde dentro, es decir, desde los motivos ornamentales en sí mismos. Para empezar, y tal como apuntábamos anteriormente, el grupo de Mérida es susceptible de poseer piezas cuya adscripción religiosa no tiene por qué ser

³⁸⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 2001, p. 267.

³⁸⁷ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 213.

³⁸⁸ T. MATTHEWS, 1971, p. 169.

necesariamente cristiana-católica. Durante el siglo V y una buena parte del VI esta confesión, que tendemos a creer mayoritaria si no única, convive en la ciudad con el arrianismo y con los viejos cultos paganos, que lejos de presentarse bajo una forma residual, llegan a tener una importancia significativa en Mérida fundamentalmente a lo largo del siglo V.

El hecho de tomar consciencia de tal pluralidad de contextos socio-culturales se hace muy necesaria a la hora de llevar a cabo un análisis objetivo de las piezas escultóricas a partir de la iconografía. La existencia de un innegable sincretismo cultural y religioso ha sido detectada en la capital del Guadiana en algunos objetos rituales. Esta coyuntura plantea la necesidad de contar con un “horizonte neutro” en el aspecto iconográfico, el cual dificulta la extracción de información acerca de la identidad religiosa de promotores y espectadores. Enrique Cerrillo, uno de los primeros estudiosos en considerar en profundidad el alcance de esta limitación, aconsejaba en consecuencia que la prioridad del investigador no debe centrarse en el establecimiento de niveles de objetivación a este respecto³⁸⁹.

Por este motivo todo estudio iconográfico que tenga como objeto las piezas de la escultura emeritense debe considerar de entrada la importancia que supuso la supervivencia de determinados sustratos culturales precristianos a cuyo valor significativo quedaron sujetas un buen número de las fórmulas ornamentales que fueron promovidas por el episcopado local. En materia de significantes cabe señalar, sin ir más lejos, que la colección emeritense está compuesta en su mayor parte por piezas que representan motivos de carácter vegetal. La sistemática reproducción en escultura de un buen número de estos esquemas se remonta como sabemos a varios siglos antes de nuestra era, de manera que sus posibles significados obligan a cualquier estudio elaborado desde la iconografía a valorar objetivamente todos aquellos aspectos inherentes a la residualidad semántica existente en el contexto cultural en el cual nuestras piezas fueron elaboradas³⁹⁰.

La recreación contextual a la cual nos referimos dirigiría su atención a la recuperación, en la medida de lo posible, de los potenciales significados de las piezas desde la iconografía como herramienta metodológica. Ahora bien, si esta reconstrucción no resulta ni mucho menos sencilla, hemos de contar con un componente complementario no menos importante a la par que complejo. A saber: ¿En qué medida se determina la acotación de los significantes en la escultura decorativa

³⁸⁹ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 25.

³⁹⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 359.

tardoantigua y altomedieval? En otras palabras, hemos de saber cuál es el verdadero componente material de un posible mensaje iconográfico desde un punto de vista estrictamente semiológico. Con respecto del análisis iconográfico de los frisos de Quintanilla de las Viñas, apunta Hoppe la posibilidad de que estos últimos no configuren un significante basado en los distintos elementos de la representación -aves, plantas, etc.- sino que el significante final sea en sí mismo el concepto de *friso decorado con aves y plantas*, de tal manera que el programa decorativo contenido en el paramento externo de la ermita burgalesa estaría funcionando como un elemento significante de los motivos de decoración presentes en los tejidos islámicos en su totalidad, y no como un repertorio de aves y plantas en tanto significantes aislados e individuales³⁹¹.

Algo semejante podemos plantear en nuestro análisis de la escultura emeritense. No podemos saber a ciencia cierta si los mensajes eventualmente contenidos en ella han de ser aprehendidos en tanto elementos de significado inalienable -por ejemplo, un racimo de uvas como símbolo de la eucaristía-, en tanto elementos de carácter pansemiótico -todos los elementos vegetales forman parte de un único mensaje cuyo objeto es la representación del Paraíso-, en tanto elementos de valor complementario -vigencia de una narrativa simbólica interrelacionada en la totalidad del programa ornamental-, o en tanto elementos simbólicamente asépticos -inexistencia de intencionalidad semiológica en la reproducción de determinados enunciados ornamentales-. Así pues, juzgamos de gran importancia partir de esta premisa a la hora de establecer un estudio iconográfico de las piezas emeritenses en la medida en la cual la descontextualización material de las mismas dificulta nuevamente la comprensión de las posibles intenciones comunicantes contenidas en la escultura decorativa.

Un problema muy semejante al que acabamos de exponer se presenta a la hora de vincular las imágenes propuestas en los programas escultóricos con aquellos contenidos en otras artes tales como la producción textil o la orfebrería. Los estudios complementarios que han analizado desde la iconografía ciertas manifestaciones presentes en las artes suntuarias han servido en ocasiones para arrojar algo de luz sobre la compleja interpretación de los programas decorativos en escultura. Sin

³⁹¹ En este sentido incide con especial hincapié el investigador belga sobre el correcto uso del análisis iconográfico, señalando que ante la posibilidad de que el significante fuera el conjunto escultórico en sí mismo, todo trámite hermenéutico dirigido a descryptar el significado de cada uno de los elementos presentes en estos puntos de la ermita sería un desperdicio interpretativo. J. M. HOPPE, “Quelques observations personnelles sur le rencontre “escultura decorativa tardorromana y altomedieval en Hispania”, L. CABALLERO ZOREDA- P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en Hispania*, Madrid, 2007, p. 420.

embargo, esta comparación no puede llevarse a cabo sin antes asumir de nuevo una serie de reservas.

Se han traído a colación en numerosas ocasiones las semejanzas existentes entre la cruz representada en la pilastra de Casas de Millán y la que aparece en la célebre patena bizantina conservada en el Museo del Ermitage. No cabe duda de que estas semejanzas deben ser tenidas bien en cuenta. Al menos esta posibilidad viene contemplada desde la toma de conciencia de que en efecto existió una traslación de modelos de representación entre las distintas artes. Esta pudo deberse en parte a que en el tesoro de Mérida se conservasen piezas de este tipo en el momento en el cual se configuraron los distintos programas escultóricos. Ahora bien, tal y como ha apuntado la profesora Cruz Villalón, hemos de contar con la posible existencia de otros condicionantes que pudieron haber determinado la traslación de un modelo originado en las artes suntuarias sobre las superficies esculpidas. Por ejemplo, no sabemos hasta qué punto la pericia de los escultores pudo condicionar tanto la selección como la trasposición del modelo original sobre la piedra, o si la reproducción en escultura atiende a hipotéticas fuentes de inspiración que, procedentes del ámbito de las artes suntuarias, habrían sido realizadas mucho tiempo atrás³⁹². A estos factores, que condicionan todo tipo de aproximación iconográfica a los fragmentos de la colección, habría que añadir igualmente otra serie de elementos de los que nos ocuparemos en su debido momento, como son el papel jugado por la formación cultural y la posición social de los receptores del eventual mensaje iconográfico, así como la propia visibilidad de las distintas representaciones artísticas dentro del marco de la escenificación litúrgica.

Así las cosas creemos lícita toda aproximación al grupo escultórico de Mérida desde una perspectiva iconográfica siempre y cuando esta atienda y considere todas y cada una de las limitaciones que acabamos de exponer. A día de hoy cabe mencionar que todos aquellos estudios que han otorgado una atención casi exclusiva a la iconografía en el análisis de la producción emeritense no han aportado datos lo suficientemente concluyentes como para considerar que esta ciencia auxiliar no deba operar en complementariedad con otras claves de interpretación tales como son los

³⁹² M. CRUZ VILLALÓN, “Aplicación metodológica al estudio de la escultura: el conjunto visigodo de Extremadura”, L. CABALLERO ZOREDA- P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en Hispania*, Madrid, 2007, p. 224.

propios condicionantes de índole estética, o aquellos inherentes a las transformaciones experimentadas en los distintos procesos productivos³⁹³.

2.5. Degradación *versus* adecuación.

Tal y como adelantábamos al inicio de este trabajo, uno de los presupuestos que con mayor fuerza han condicionado en el estudio de la escultura decorativa tardoantigua y altomedieval es aquél que deriva de un planteamiento según el cual existe una matriz constante de degradación en todas aquellas obras de arte en la medida en la cual estas se alejan de un eventual modelo primigenio. Este “esquema director de la degradación”³⁹⁴ ha servido en múltiples ocasiones no solamente como un arriesgado patrón de datación, sino como una herramienta generalmente admitida de cara a explicar el desarrollo global de un determinado sistema de manifestaciones artísticas en un segmento de tiempo concreto. Un primer acercamiento a la historia de la investigación de la escultura emeritense nos lleva irremisiblemente a caer en la cuenta de que esta ha venido sobremanera condicionada por todos aquellos apriorismos que presuponen la existencia de una corrupción simplificadora que parte de una serie de esquemas decorativos tenidos como modélicos.

Si tenemos en cuenta el estudio realizado por María Cruz en 1985 veremos que existen en él una serie de precisiones cronológicas establecidas sobre la base de la abstracción, estilización o esquematización de ciertos motivos decorativos³⁹⁵. Lejos de censurar la actitud de la investigadora en aquella fecha, hemos de comprender y explicar la misma en base a una inercia que ha signado la actitud de la historiografía del arte –no solamente de este período– desde hace mucho tiempo. La pérdida de esencialidad en unas determinadas características de índole cualitativa presentes en una secuencia derivativa de manifestaciones artísticas es algo con lo que hemos de contar. Sin embargo, no podemos convertir esta variable en un dato de valor absoluto, pues su aplicación desmedida no hará sino producir una serie de errores metodológicos que enturbiarán nuestro objeto de análisis. Uno de los factores más problemáticos de esta aplicación viene constituido por el enunciado de los términos

³⁹³ M. SOBRINO GONZÁLEZ, *Cuaderno de Restauración XVII. La piedra como motivo para la arquitectura*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2002, p. 3.

³⁹⁴ Vid n. 103.

³⁹⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 342. Cabe señalar sin embargo que la misma investigadora ha tendido a matizar con los años las primitivas consideraciones cronológicas que ella misma elaboró en su tesis en base a la datación por degradación, IDEM, 2003, p. 259.

mediante los cuales se produce la paulatina dislocación del elemento original. Así, aquello que generalmente se asume con menores reservas en este sentido es el planteamiento que explicaría la supuesta degradación en aras de la incomprensión o de la incultura de los copistas, de la pérdida de las prácticas de taller o del saber hacer de los artesanos³⁹⁶. Evidentemente, estos condicionantes rara vez se producen de forma lineal y mucho menos unívoca, ya sea en el espacio como en el tiempo, y por ello creemos que en el caso de la escultura decorativa emeritense, los presupuestos alusivos a la degradación deben ser aplicados con suma cautela.

Consideramos que uno de los principales motivos por los cuales se ha producido un “atasco” de piezas de escultura en el siglo VII viene dado precisamente por la aplicación de este esquema. La descontextualización a la que aludíamos en la primera parte del presente capítulo, sumada a un análisis estilístico que ha privilegiado la idea de la dislocación de los modelos primigenios, ha adscrito al siglo VII un número de obras seguramente mayor del que le corresponde. Este fenómeno se ha producido en Mérida al igual que en otros lugares de la Península Ibérica, y su aplicación no ha hecho sino evidenciar aún más si cabe la serie de contradicciones a las que nos referíamos con anterioridad³⁹⁷. Por ejemplo, no deja de ser altamente sorprendente, en el grupo escultórico de Mérida el grado de homogeneidad que presenta la mayor parte de los capiteles³⁹⁸, circunstancia que muestra que este tipo de piezas estuvieron sujetas a un más sólido nivel de continuismo que otro tipo de fragmentos en los cuales se han querido detectar con mayor inmediatez los síntomas de una presunta decadencia con respecto de los modelos prístinos. Al mismo tiempo, la aplicación de un método de estudio basado en el progresivo envilecimiento de los esquemas primarios corre el riesgo de hacernos depender nuevamente en demasía del sistema comparativo. Esto se produce en la medida en la cual las tipologías vienen fechadas por asimilación y semejanza hacia el modelo elegido como matriz, lo cual vuelve a sugestionar de nuevo el modelo explicativo con el que abordaremos un determinado grupo de piezas, impidiendo entre otras cosas la posibilidad de relativizar la linealidad evolutiva en el desarrollo de los temas decorativos y convirtiendo con ello el patrón de la degradación en un argumento “ad hoc”³⁹⁹.

Como respuesta activa a una visión enunciada exclusivamente en torno al esquema director de la degradación cabría plantearse un panorama en el cual esta

³⁹⁶ J. M. HOPPE, 2001, pp. 419 y ss.

³⁹⁷ P. ALMEIDA FERNANDES, 2009, p. 243.

³⁹⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 245.

³⁹⁹ L. CABALLERO ZOREDA, 2001-a, p. 210.

dislocación negativa sea complementada con una heurística de corte positivo en la que se determinen los distintos grados mediante los cuales una sociedad productora, en nuestro caso la emeritense, se halle en grado de operar innovaciones. Es posible que desde esta línea de investigación podamos enfrentarnos con mayor objetividad a uno de los datos menos conocidos de la producción artística altomedieval: la relación existente entre los artífices y su producción.

En este sentido hemos de asumir que el mayor problema que presenta el estudio de la escultura decorativa de este período es el hecho de que los viejos patrones persistieron durante largo tiempo y fueron continuamente copiados, hasta tal punto que resulta prácticamente imposible distinguir –al contrario de lo que propone el modelo tradicional- cuáles son los modelos, entre otras cosas porque los artesanos locales modificaron los múltiples esquemas técnica y estilísticamente atendiendo a motivaciones que nos son desconocidas la mayor parte de las veces⁴⁰⁰. Hemos de barajar la posibilidad de que uno de los elementos que pudo haber determinado en parte la selección de ciertos motivos decorativos y la ejecución de los mismos fuese el factor tecnológico. Bien es cierto que el componente técnico se presenta como uno de los elementos más complejos de cara a elaborar propuestas de datación en la medida en la cual una buena parte de las prácticas operadas en la escultura decorativa se extienden entre el final de la Antigüedad y la Plena Edad Media⁴⁰¹. Sin embargo, tal y como demostró hace años Gianclaudio Macchiarella⁴⁰², la aplicación de un método de estudio para la escultura centrado no tanto en el componente estilístico como en el meramente pragmático-técnico puede estar en grado de demostrar que las manufacturas en piedra están sujetas a un proceso de proyecto, experimentación y praxis tecnológica en el cual toda noción establecida en base al binomio modelo-copia queda ciertamente relativizada atendiendo en parte a motivaciones de naturaleza material, tal y como tendremos ocasión de comprobar en el último capítulo del presente trabajo.

La historia del arte se ha visto, como señalábamos anteriormente, sumamente condicionada por ciertos patrones heredados de los siglos XIX y XX que han hecho que la prevalencia de un análisis que asume la degradación de los modelos se aplique de manera indiscriminada a las producciones que ahora nos ocupan. Seguramente este

⁴⁰⁰ F. W. VOLBACH, “Oriental influences in the animal sculpture of Campania”, *Art Bulletin*, XXIV, 1942, pp. 172-173.

⁴⁰¹ M. CRUZ VILLALÓN, 2007, p. 222.

⁴⁰² G. MACCHIARELLA, “Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo”, *Roma e l'età carolingia (Atti delle giornate di studio, 3-8 maggio 1976)*, Roma 1976, pp. 289-299.

legado metodológico esté estrechamente vinculado, por una parte a la concepción ciclista de los períodos artísticos basada en la articulación de focos de apogeo-decadencia -aceptando a lo sumo fases de transición-, y por otra a la noción sobredimensionada de la intuición del historiador del arte, cuya aplicación en ámbitos a priori más adecuados para este modelo como puedan ser, por ejemplo, la pintura bajomedieval y moderna ha traído tantos aciertos como errores.

Aplicar esas nociones a la escultura decorativa tardoantigua resulta como poco paradójico. Uno de los principales motivos que nos mueven a incidir en este aspecto es el hecho de que aún hoy en ciertos sectores especializados se tiende a identificar, por ejemplo, la frontalidad o la bidimensionalidad de una representación escultórica con la torpeza del artífice o a lo sumo, con indulgencia, con el orientalismo al que nos hemos referido en este mismo trabajo. A pesar de que en los más de cien años que median entre los juicios de Alois Riegl sobre el arte del final de la Antigüedad y el momento presente hayan tenido lugar, solamente por citar un ejemplo, fenómenos como el cubismo, las reflexiones del historiador austríaco siguen en parte vigentes cuando señalaba que “el arte tardorromano quizás esté más alejado de la mentalidad moderna que cualquier otro estilo artístico”⁴⁰³.

Si bien desde el siglo XIX la noción de estilo se ha articulado desde un punto de vista fundamentalmente hermenéutico, cabe señalar que en la Antigüedad y en el tránsito de ésta hacia la Edad Media el estilo funciona fundamentalmente como un concepto retórico⁴⁰⁴. La aplicación de una exégesis moderna a los ámbitos propios de la tardoantigüedad ha producido un protagonismo desmedido del análisis basado en la degradación, ya que con la desaparición de la oficialidad romana se hace sumamente difícil individualizar propuestas de creación artística en su fase embrional o de expiración. En todo caso podemos estar hablando de una degradación aplicada a lo sumo en forma de micro-estructuras, en períodos de tiempo y en espacios relativamente cortos. Por ejemplo, podemos presuponer que las creaciones emeritenses correspondientes a la construcción y ulterior renovación de Santa Eulalia, o a las que pudo haber patrocinado Mazona hubieran pertenecido a un modelo, si queremos llamarlo así, más elevado. Ello no es motivo, sin embargo, para que en los períodos intermedios o en los posteriores a dichas actividades se produjese una decadencia en los usos escultóricos. En este sentido nos inclinamos a pensar que los períodos de menor actividad pudieron suponer un preámbulo más adecuado a la recepción de

⁴⁰³ A. RIEGL, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, 1992 (1901), p. 76.

⁴⁰⁴ J. M. HOPPE, 2007, p. 418.

novedades que aquellos momentos en los cuales la oficialidad decidiese sufragar nuevas creaciones. Tendremos ocasión de ahondar con mayor detenimiento en esta materia, si bien consideramos oportuno anticipar aquí tales hipótesis de cara a cuestionar la validez del esquema de la degradación más allá de aspectos meramente parciales.

Otro de los factores que con frecuencia han venido siendo omitidos en el análisis estético de las piezas emeritenses e hispanas en general -en favor nuevamente de un sistema simplificador apogeo-decadencia- es el papel jugado en la configuración de estas últimas por las propulsión creadora de las culturas residuales. Las más que convenientes llamadas de atención sobre este particular, llevadas a cabo principalmente por el profesor Cerrillo en la Mérida tardoantigua⁴⁰⁵ e islámica⁴⁰⁶, han dado lugar a las reflexiones que se siguen. Con la desaparición efectiva del poder romano entendemos generalmente que en el territorio otrora por éste controlado se produce una paulatina configuración de distintos dialectos artísticos. Este acrisolamiento de los modos estéticos ha sido visto comúnmente como una descomposición de la creación imperial. Si exceptuamos algunos escasos centros de producción tales como Constantinopla, o aquellos lugares cuya producción estuvo vinculada a una oficialidad de mayor prestancia, y que por consiguiente han sido vistos de algún modo como garantes y custodios de la excelencia⁴⁰⁷, el resto del territorio de la Romanidad se habría encaminado hacia una apremiante vulgarización de los usos artísticos.

Una primera visión global de las manifestaciones de escultura decorativa elaboradas en el interior de las viejas fronteras del Imperio bien podría servir para avalar esta premisa, entre otras razones porque no podemos negar que existe una recesión en lo que a la monumentalidad respecta en comparación con el panorama previo. No obstante, sería conveniente asumir que durante los siglos en los cuales la producción escultórica y el arte romano en general alcanzó sus mayores cimas, este arte -no lo olvidemos, oficial- convivió de forma paralela con aquel que desarrollaron las diversas subculturas que integraron tan vasto dominio político. Las producciones elaboradas por estas últimas pudieron haber llegado a ambicionar un grado de semejanza con respecto de aquellas dominantes las más de las veces, pero ello no

⁴⁰⁵ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 15.

⁴⁰⁶ IDEM, "Arqueología de la religión: reflexiones sobre el caso hispánico (siglos IV-VIII), *Los visigodos. Historia y civilización. Antigüedad y Cristianismo* (Murcia), III, 1986, p. 494.

⁴⁰⁷ Esta "excelencia" viene por otra parte asociada generalmente al concepto de "clasicismo", lo cual no deja de ser sumamente problemático.

significa necesariamente que el arte extra-oficial no poseyese sus propios códigos y fraseología.

Llegado el punto en el cual la oficialidad se fragmenta ⁴⁰⁸, los sustratos sub-culturales, que en ocasiones remontan sus orígenes a una cronología pre-romana, se hacen evidentes⁴⁰⁹. El nuevo módulo en el cual este componente de cultura residual se exterioriza no es otro que aquel que viene presentado por las nuevas oficialidades resultantes de la atomización del Imperio, que deja así de hacer las veces de *High Concept*. Estas oficialidades son múltiples a pesar de la heterogeneidad que les aporta la Iglesia, y lo que es más importante, son más pequeñas. En este incipiente panorama de desarrollo de las formulaciones artísticas resulta sumamente complejo realizar una labor de destilación que separe los elementos resultantes de la multiculturalidad localista de los ecos de univocidad derivados del inmediato y común pasado romano⁴¹⁰. Teniendo en cuenta estas reflexiones se hace algo más difícil valorar como datos irrefutables todos aquellos presupuestos que propongan la datación y filiación de las piezas de escultura decorativa en base a intervalos de alejamiento de los modelos originales, pues todo sustrato cultural en el período que estamos estudiando suele presentar una longevidad mucho mayor de lo que estamos acostumbrados a suponer⁴¹¹. En este sentido nos vemos obligados a dar cabida en este estudio a todos aquellos factores que puedan arrojar datos acerca de las nociones de conservación, transformación y novedad en los procesos escultóricos.

Antes de cerrar este apartado tal vez convendría hacer una serie de matizaciones acerca del problema derivado de la degradación en tanto elemento de datación. Estimamos lícito el hecho de cuestionar hasta qué punto la visión de la degradación en las obras de escultura haya estado o no mecanizada por la búsqueda compulsiva de un ordenamiento categórico y cronológico de las piezas, un anhelo

⁴⁰⁸ Los síntomas de esta fragmentación se hacen especialmente visibles en el ámbito de la escultura a lo largo del siglo V.

⁴⁰⁹ No conviene en absoluto interpretar todos aquellos elementos impropios de la oficialidad romana como producidos siempre por ámbitos de culturas poco estructuradas. Buena prueba de ello es que la misma oficialidad llega a nutrirse de ciertas manifestaciones plásticas ajenas y a replantarlas como parte de su cultura visual dominante, tal y como puede verse en ciertos aspectos del ceremonial imperial tardorromano, G. BRAVO CASTAÑEDA, El ritual de la “proskynesis” y su significado político y religioso en la Roma imperial (Con especial referencia a la Tetrarquía), *Gerión*, 15, 1997, p. 178.

⁴¹⁰ En este orden de cosas cabe señalar que desde el momento en el cual se fragmenta la oficialidad romana, los viejos usos artísticos del Imperio pasan a convertirse ellos mismos en un elemento residual, y como tal han de ser tenidos en consideración.

⁴¹¹ Sin ir más lejos, en un momento tan tardío como pueda ser el siglo VII, la orfebrería de producción Bética aún evidencia ecos de sustratos culturales presentes en el Mediterráneo desde tiempos remotos, G. RIPOLL LÓPEZ, 1987, p. 1140.

motivado sin duda por las dificultades de análisis que enunciábamos en la primera parte del presente capítulo.

Hace ya bastantes años que Oleg Grabar nos invitaba a establecer una distinción entre cronologías sustentadas en tiempos absolutos y en tiempos relativos⁴¹². Mientras que el tiempo absoluto venía determinado por aquellos acontecimientos históricos que motivaron el posicionamiento de una determinada tendencia artística en una condición de preeminencia dentro de un colectivo cultural concreto, el tiempo relativo era establecido por el momento en el cual la totalidad de dicho colectivo cultural hubiese aceptado y asimilado los cambios impuestos por la que fuera nueva tendencia. Esta brillante formulación del historiador franco-americano presenta sus propias particularidades en su aplicación al ámbito de la Hispania tardoantigua, a la par que se presta en el seno del mismo como una observación de gran valor.

Lo más importante en el caso hispano seguramente sea tomar verdadera conciencia de que resulta ciertamente complejo establecer un tiempo absoluto que marque el encumbramiento de un arte dominante con posterioridad a las manifestaciones imperiales y con anterioridad a la plástica islámica. Por esta misma razón podemos presuponer que la fijación de un tiempo relativo resultaría si cabe una empresa más complicada. Este razonamiento viene relativizado en la medida en la cual podemos establecer como tiempo relativo todo aquel que sigue a la desaparición de las obras de patrocinio imperial y que antecede a las primeras propuestas de un arte emiral desarrollado. Al mismo tiempo existe la posibilidad de contar con tiempos absolutos de alcance parcial, tal y como puedan representar en la ciudad de Mérida las aludidas intervenciones en Santa Eulalia o aquellas impulsadas por su metrópolita Mazona.

Estimamos que una de las vías que puede presentar unas pautas más firmes de cara a la viabilidad de esta coyuntura no es otra que el que ha ofrecido en más de una ocasión Luis Caballero. Para este investigador, lo más importante en el caso hispano es la elaboración de un sistema de análisis que permita distinguir aquellas fórmulas atribuibles a la continuidad de aquellas que lo sean a la novedad. Según esta propuesta metodológica, siempre según el profesor Caballero, podría producirse una aproximación en el plano científico de las posturas continuista y rupturista⁴¹³. Para ello

⁴¹² O. GRABAR, *La formación del arte islámico*, Madrid, 1996 (Yale University Press, 1973), p. 16.

⁴¹³ L. CABALLERO ZOREDA, 2001-a, p. 212.

se hace necesario ante todo una definición de modelos susceptibles de ser proyectados incluso más allá de la configuración del primer arte andalusí⁴¹⁴.

Es en este punto donde la historia del arte y la arqueología juegan un papel complementario de necesidad. Esta afirmación viene justificada en la medida en la cual la arqueología debe llevar a cabo una exégesis de las discontinuidades⁴¹⁵ y una demarcación, en la medida de lo posible, de los tiempos absolutos. La historia del arte, por su parte, debe ocuparse de orquestar los tiempos relativos mediante aquellas herramientas de interpretación que escapan del dominio de la arqueología, como puede ser, por ejemplo, el estudio de los componentes visuales presentes en los testimonios de la cultura material. La aplicación de estas metodologías debe manejar, empero, con suma cautela todos aquellos argumentos a través de los cuales el historiador del arte decida proponer pautas de datación y análisis justificadas mediante el esquema de la degradación.

2. 6. Proyección e inserción del grupo escultórico emeritense en la *koiné* del mundo tardoantiguo.

Tratar de reproducir un marco de desarrollo objetivo para las manifestaciones artísticas a lo largo de la tardoantigüedad ha sido uno de los principales retos de la comunidad científica especializada durante décadas. Hace ya bastantes años que en nuestro país se tomó verdadera conciencia de las restricciones que esta labor suponía, y no dejan de ser significativas a este respecto las conclusiones a las que se llegó en la II Reunión de Arqueología Cristiana Hispánica celebrada en Montserrat en 1978. En ella se puso de manifiesto la necesidad de que los especialistas en las distintas materias de estudio de este período aunasen sus fuerzas como único camino posible de cara al avance conjunto de la investigación⁴¹⁶. De alguna manera, con una reflexión de este calado se estaba empezando a poner fin al espejismo que suponían los posicionamientos individuales de cada una de las disciplinas humanísticas frente a un período de la Historia tan sumamente inabarcable en múltiples aspectos. De esta forma, podemos decir que con las conclusiones de la II Reunión de Montserrat empezaba a tomar cuerpo el estudio interdisciplinar del cristianismo tardoantiguo en España.

⁴¹⁴ L. CABALLERO ZOREDA- F. ARCE SÁINZ, 1995, p. 190.

⁴¹⁵ J. M. HOPPE, 2007, p. 421.

⁴¹⁶ C. GODOY FERNÁNDEZ, "Arquitectura cristiana y liturgia: reflexiones en torno a la interpretación funcional de los espacios", *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y arqueología*, nº 2, 1989, p. 381.

Muy poco tiempo antes de que se produjesen estas atenciones, el bizantinista Cyril Mango, en la introducción a su ya clásico trabajo de síntesis sobre la arquitectura bizantina, recomendaba que los estudios artísticos centrados en la tardoantigüedad siguiesen un patrón semejante al que G. Tchalenko había empleado en la década de 1950 en su análisis de las antiguas villas del macizo calizo de la Siria septentrional, esto es: un estudio artístico de corte micro-regional⁴¹⁷. En opinión de Mango, una síntesis de ese tipo era el mejor modo de poder reconstruir con crédito y a medio plazo un rompecabezas que solamente podía formularse mediante la yuxtaposición de ámbitos concretos una vez que estos hubiesen sido definidos y analizados con la debida profundidad.

Tal y como comentábamos anteriormente, en la década de 1980 se iniciaron en nuestro país los distintos estudios históricos de corte micro-regional para la época que nos concierne, los cuales aportaron una importante serie de ventajas, si bien en lo referente a la producción artística fueron aplicados únicamente de manera parcial⁴¹⁸. Dicha parcialidad quizás haya venido determinada por el hecho de que tales estudios bien se han centrado en una realidad histórica excesivamente circunscrita a un ámbito local, bien han venido determinados por una extrapolación geográfica cuyo objetivo era el hallazgo de paralelos que, prioritariamente de naturaleza formal, estuviesen dirigidos a justificar las convenientes propuestas. Es posible que la Mérida tardoantigua y altomedieval, y con ella sus creaciones plásticas, esté en grado de erigirse como una óptima candidata desde la cual establecer una serie de propuestas metodológicas de tipo intermedio. En este sentido creemos conveniente tratar de proponer un estudio en el cual sean considerados de manera complementaria aquellos fenómenos artísticos cuya formulación dependiese principalmente de los condicionantes locales y aquellos que fueran el resultado de las distintas proyecciones desde o hacia el exterior. En cualquiera de los casos, esta serie de diversas magnitudes a considerar, han de ser debidamente intercaladas y formuladas en segmentos de espacio y tiempo de alcance variable.

Seguramente la principal particularidad que convierte a Mérida en la más firme representante de cara a ofrecer una comprensión de su repertorio artístico formulada en estos términos sea el enorme protagonismo que tuvo la ciudad durante toda la

⁴¹⁷ G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du Nord. Le massif du Bélus à l'époque romaine*, Paris, 1953-1958. Recogido por C. MANGO, 1975, pp. 10-11.

⁴¹⁸ Es preciso mencionar que este panorama ha presentado una serie de cambios en los últimos años, tal y como puede verse en los importantísimos avances que se han producido, por ejemplo, con respecto del conocimiento de la Valencia tardoantigua.

tardoantigüedad. Este protagonismo situó a Emerita Augusta por encima del resto de las ciudades hispanas ya fuera a nivel político, social, religioso y económico hasta la ulterior supremacía de Toledo. El punto de partida desde el cual se explica de manera primordial este encumbramiento podemos encontrarla en la designación de nuestra ciudad como capital de la Diócesis Hispaniarum con motivo de la reforma administrativa de Diocleciano⁴¹⁹.

Esta coyuntura ofrece un contexto de grandes posibilidades para tratar de realizar en él una reconstrucción de la actividad artística habida lugar en la ciudad y de la proyección de la misma hacia el territorio circundante. En este sentido conviene señalar que si bien la extensión y los límites de los distintos territorios en Hispania no están lo suficientemente delimitados ya desde época altoimperial, el caso emeritense proporciona una serie de datos a través de los cuales conocemos que este radio de acción tenía un alcance de aproximadamente un centenar de kilómetros⁴²⁰, lo cual nos proporciona un valioso término de acotación. Teniendo en cuenta que cada ciudad estuvo sujeta a su propio devenir durante el proceso de transformación que se experimentó en el mundo mediterráneo durante el final de la Antigüedad, estimamos conveniente centrar nuestro estudio en este concreto ámbito de acción de manera prioritaria, dejando abierta la posibilidad de aplicar más tarde algunos de los datos por nosotros obtenidos a otros centros de producción peninsular con los que los talleres escultóricos emeritenses pudieron estar relacionados en mayor o en menor medida.

Sin ir más lejos, y sin querer pasar por alto ni mucho menos los componentes de novedad que aportará el taller toledano, podemos afirmar que una parte muy significativa de la escultura decorativa producida en Toledo presenta en sus motivos una importante filiación con aquellos elaborados en Mérida⁴²¹. Desde este punto de vista, el conocimiento de la producción escultórica de ambas ciudades se antoja complementario, mas el taller emeritense fue aquel al que se debió una primera elaboración estandarizada de tantos esquemas repetidos en la meseta en los siglos posteriores. De ahí que su conocimiento en tanto local resulte primordial para poder elaborar la identificación de los macro-modelos a la que antes aludíamos. De igual forma, y tal y como ha señalado Cruz Villalón, la propia escultura realizada en Mérida ofrece las mejores posibilidades para poder recrear los términos en los cuales se

⁴¹⁹ A pesar de que existen algunas controversias acerca de la designación de Mérida como capital, y que postulan a Sevilla como alternativa, dicha titularidad es a día de hoy un hecho mayoritariamente aceptado entre los historiadores. P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 180.

⁴²⁰ J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, p. 105.

⁴²¹ L. BALMASEDA MUNCHARAZ, 2007, pp. 279-280.

produjo el tránsito de las manifestaciones propias de la plástica antigua hacia aquellas islámicas⁴²². Tomando en consideración las posibilidades que a priori ofrece la circunstancia emeritense, trataremos de analizar en la medida de lo posible todos aquellos acontecimientos políticos y socioculturales inherentes al devenir de la ciudad y su entorno en tanto herramienta complementaria de cara al conocimiento de las prácticas artísticas⁴²³. Una vez establecida la base de estas intenciones es preciso intentar proyectar un entramado de premisas lo suficientemente sólido como para poder subsumir la creación emeritense en un contexto mucho mayor, el del Mediterráneo tardoantiguo y altomedieval, cuyo conocimiento se antoja fundamental de cara a la elaboración de nuestro estudio.

Este contexto global en el cual se circunscribe la totalidad del grupo escultórico emeritense no es otro que el que viene representado por una *koiné* cultural en el cual nuestras obras no son sino una glosa más. Dicho marco universal, que podríamos denominar deuterio-romano, presenta una serie de características que lo convierten, de entrada, en difícil de definir y de acotar. En primer lugar, si proyectamos la inserción de Mérida en un ámbito geográficamente mayor, la primera realidad política que encontramos sobre la cual se ejerciera un dominio más o menos efectivo no es otra que la vieja Hispania romana. El ejercicio de dicho poder efectivo sobre buena parte de Hispania en el momento en el cual se inician a configurar las formas de la escultura emeritense le corresponde a la incipiente administración visigoda.

Ahora bien, y retomando el discurso de los dos tiempos de Grabar, cabe preguntarse si el asentamiento de este grupo pudo haber representado un factor de peso lo suficientemente significativo como para fijar en él un tiempo absoluto aplicado a las manifestaciones artísticas. En el caso en el que así fuera, ¿Cuál es la fecha en la cual se configura el tiempo absoluto del arte hispanovisigodo? ¿Puede servirnos como fecha el inicio del último cuarto del siglo V, en coincidencia con la materialización cada vez más efectiva del poder del rey Eurico sobre el territorio peninsular?⁴²⁴. Nuestra opción es la de dar una respuesta negativa a ambas cuestiones. En este sentido, las piezas emeritenses representan uno de los múltiples destellos artísticos de un tiempo relativo cuyo principal referente de tiempo absoluto se encuentra en el último arte romano.

Para encontrar la gestación de algunos de los nudos de este último arte romano habría que remontarse incluso hasta finales del siglo II, más concretamente a los

⁴²² M. CRUZ VILLALÓN, 2001, p. 265.

⁴²³ J. M. HOPPE, 2001, p. 320.

⁴²⁴ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 272.

últimos años de la dinastía Antonina⁴²⁵. Es en aquellas décadas en las cuales se empiezan a incubar los cambios que van a determinar la fisionomía y la intencionalidad de las futuras normas de representación. Es a finales del siglo II cuando la producción artística inicia a verse impregnada de una progresiva espiritualidad que empieza a desatender los límites de lo concreto, a alterar determinados códigos de imagen y a modificar sigilosamente las manifestaciones visuales. Si el tiempo absoluto se gesta en este período, su progresivo despliegue en la esfera dominante se produce de la mano del triunfo de una nueva religión, el cristianismo, en la cual el componente semítico estimamos jugará un papel determinante, también en el mundo del arte. No creemos pues, que los cambios políticos producidos por la llegada de los visigodos tengan un carácter determinante para las artes visuales en la Península Ibérica más allá de algunos casos episódicos y de una serie de determinantes que, derivados de aspectos económicos-tecnológicos pudieron haber condicionado las representaciones visuales.

La voluntad de otorgar al pueblo visigodo un papel creador nominalmente mayoritario y abarcante en la Península Ibérica desde el siglo V no es sino el resultado de un atavismo historiográfico cuya conformación hemos tenido ocasión de atender. Buena parte de la razón de ser de lo que podríamos llamar el “sello visigodo” en las artes viene constituido a partir de una afirmación elaborada desde la alteridad, desde la intención de superponer el nuevo sustrato germano al antiguo romano⁴²⁶. La realidad, a la luz de algunos datos que pasamos a exponer, debió ser bien distinta. En primer lugar hemos de señalar que durante el siglo V, momento en el cual tiene lugar la gestación de parte de los esquemas decorativos emeritenses, la población de la ciudad fue mayoritariamente hispanorromana⁴²⁷. Si bien el poder imperial en la ciudad había pasado a formar parte de una época pasada, su población continuó exteriorizando un sentimiento de romanización durante varias décadas. Familias lusitanas nobles como las de Dídimio, Veriniano, Teodosio o Lagodio fueron aquellas que, surgidas del mestizaje, sintieron una fuerte responsabilidad de conservación hacia sus territorios de origen una vez que el poder imperial no pudo sino asumir su abandono *de facto* de los mismos.

⁴²⁵ A. RIEGL, 1992 (1901), p. 26.

⁴²⁶ R. COLLINS, 2005, p. 12.

⁴²⁷ J. ARCE MARTÍNEZ, “Augusta Emerita en los siglos IV-V: la documentación escrita”, P. MATEOS CRUZ- L. CABALLERO ZOREDA (eds.), Repertorio de Arquitectura cristiana en Extremadura: época Tardoantigua y altomedieval, Anejos del Archivo Español de Arqueología XXIX, Mérida, 2003-a, p. 131.

Dicho sentido de protección no solamente fue aplicado en el espectro político sino también en el consuetudinario y en el religioso, lo cual explica la larga supervivencia del paganismo entre las clases dominantes de Emerita Augusta⁴²⁸. Con posterioridad a las últimas acciones legitimadoras llevadas a cabo por estas fuerzas locales, que se traducirán en la creación de diversos poderes regionales y en la paulatina cristianización de sus integrantes, la llegada de los grupos germanos a la ciudad daría lugar precisamente a una progresiva romanización de éstos últimos, empezando por sus élites, tal y como sucedió en otros lugares de la Península⁴²⁹. Una vez madurada la romanización de las élites visigodas, estas mismas comenzarán a actuar a su vez como grupos garantes de conservación de todos aquellos elementos consuetudinarios –incluidas las artes plásticas– en tanto sostenes de identidad colectiva.

Desde esta perspectiva el caso hispánico representa un ejemplo sumamente significativo en el marco de la Cristiandad tardoantigua, en la medida en la cual la Península Ibérica fue, junto con algunas provincias eclesiásticas de Oriente, el lugar en el cual se conservaron durante más tiempo los valores culturales derivados del espectro ideológico del Imperio Romano⁴³⁰. Se hace lógico pensar que Mérida, a la cabeza de las ciudades romanizadas hispanas, ofreciese con creces un panorama muy semejante al que acabamos de describir, entre otras razones porque incluso en el siglo VI, las fuentes bizantinas refieren una visión de la Península Ibérica como un lugar profundamente romanizado⁴³¹. En aquellas mismas fechas, las élites religiosas hispanas tienen sus ojos puestos en Oriente en lo que respecta a la formulación de ciertos dogmas y a los modos de representación litúrgica⁴³², lo cual no deja de resultar fuertemente significativo de cara a avalar la existencia de una gran *koiné* cultural.

Tal y como sucede con ciertas manifestaciones artísticas tales como la orfebrería, en la que durante décadas se quiso ensalzar un espíritu genuinamente germano, en la génesis de todas aquellas creaciones elaboradas en la Península Ibérica a lo largo de la tardoantigüedad aquello que podemos apreciar no es sino un proceso de aculturación ejercido desde el elemento tardo-romano en el cual el germanismo no tiene cabida⁴³³. Ello puede verse sin ir más lejos en lo que podríamos denominar la “conducta visual” de las élites visigodas. Así, desde los últimos años del siglo VI, los monarcas instalados

⁴²⁸ R. SANZ SERRANO, 2009, p. 179.

⁴²⁹ A. BARBERO DE AGUILERA, 1992, p. 2.

⁴³⁰ E. SÁNCHEZ SALOR, “Los últimos romanos en Lusitania. Lengua y cultura”, *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, p. 99.

⁴³¹ M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 33.

⁴³² F. M. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, 2004, p. 168.

⁴³³ G. RIPOLL LÓPEZ, 1987, p. 344.

en Toledo renunciaron a la vieja indumentaria germana para adoptar una vestimenta propiamente hispanorromana⁴³⁴. El grupo visigodo, dominante en el espectro político, terminó por asimilar aquellos referentes visuales de condición igualmente dominante, culminando con ello un proceso de sincretización con el sustrato cultural preexistente⁴³⁵. Desde el punto de vista que acabamos de plantear existe una continuidad en la producción artística más que una ruptura, tal y como puede apreciarse por ejemplo en nuestra colección si nos detenemos en piezas como el gran nicho, en cuya configuración encontramos esquemas y soluciones que se remontan hasta el siglo IV⁴³⁶ en varios puntos del Mediterráneo, siempre como resultado de la *koiné* cultural y artística cuya existencia hemos defendido en el presente apartado.

Un fenómeno de idéntica magnitud es aquel que viene articulado en torno a la decoración geométrica. Los motivos geométricos recogidos en las piezas emeritenses no presentan en absoluto caracteres homogéneos, ni propios de la ciudad ni tampoco asociables a una única cultura, sino que se rastrean en tiempos remotos –en ocasiones se remontan a cronología pre-romana- y en espacios geográficos múltiples. Este factor debe hacernos pensar nuevamente en el problema de identidad del arte hispanovisigodo y en la necesidad de integrar nuestras piezas en un contexto cultural lo suficientemente dinámico y flexible como para hacer interaccionar en el mismo los componentes locales y aquellos de condición ecuménica. De la misma manera, consideramos que el término “arte hispanovisigodo” solamente es aceptable si antes se ha tomado buena consideración de que éste procede de la sufraganeidad derivada de una circunstancia de naturaleza política.

3. La escultura decorativa como objeto de estudio artístico.

Con anterioridad a la elaboración de un análisis en profundidad de los motivos ornamentales presentes en la escultura emeritense –tarea de la que nos ocuparemos con detenimiento más adelante-, estimamos interesante la posibilidad de enunciar una serie de reflexiones concernientes al papel jugado por la escultura decorativa como materia de representación y como objeto de estudio en sí mismo. En primer lugar hemos de considerar que la escultura arquitectónica ha sido atendida por la arqueología y por la historia del arte con intenciones de índole muy diversa. Para la arqueología, la escultura decorativa es un elemento que, en tanto potencialmente

⁴³⁴ IBIDEM, p. 359.

⁴³⁵ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 29.

⁴³⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 276.

estratificado, viene utilizado para interpretar una determinada secuencia. Desde esta misma ciencia, los fragmentos trabajados en piedra pueden suponer una clave para tratar de recrear ciertos usos espaciales, así como una herramienta en grado de revelar datos inherentes a aquellos aspectos de naturaleza funcional. En lo que respecta a la historia del Arte, la escultura decorativa, al menos la escultura decorativa del período que nos ocupa, ha sido atendida fundamentalmente desde tres perspectivas que han venido funcionando en tanto complementarias entre sí: búsqueda de un significado desde la iconografía, establecimiento de paralelismos formales, y fijación de cronologías susceptibles de ser extrapoladas a otros dominios de la producción artística, como pueda ser la arquitectura.

Los dos últimos puntos de vista, que se presentan fuertemente interrelacionados, han utilizado la escultura decorativa como un elemento que, debido al prolijo repertorio visual que contiene, se predispone con mayor facilidad a la búsqueda de semejanzas. Precisamente a través de estas semejanzas se ha querido recurrir indirectamente a las manifestaciones escultóricas como un factor que pudiera estar en grado de contribuir al ordenamiento cronológicamente razonado de otras manifestaciones⁴³⁷. En este orden de cosas estimamos que los estudios basados en los paralelismos y en las lecturas iconográficas, de cuyos excesos hemos tenido ocasión de dar cuenta, han desvirtuado la búsqueda de la condición objetiva de la escultura decorativa. Ante todo diremos que este tipo de producción tuvo un papel importante, pero no protagonista salvo raras excepciones. Tal como mencionábamos en otro lugar, su carácter es accesorio, su ausencia, sin embargo, traería efectos desoladores.

Partiendo de esta premisa inicial podemos extraer una serie de conclusiones de interés que nos servirán de guía en adelante. Por una parte, conviene señalar que esta condición accesorio determina en gran medida cualquier estudio que pretenda asignar a la escultura decorativa un rol de fósil director de otras artes visuales. Esta bien pudo haber utilizado otros modos de creación tales como el mosaico o la eboraria en tanto fuente de inspiración, si bien en estas últimas ramas seguramente existieron una serie de patrones de representación más consensuados a la vez que restringidos. De esta manera, conceptos tan importantes como puedan ser aquellos de innovación y conservación no pueden aplicarse con la misma medida en un dominio universal que englobe todas las representaciones visuales durante la tardoantigüedad y la Alta Edad Media. Tampoco podemos operar sobre estos términos atendiendo a otros condicionantes para la reproducción como puedan ser la memoria, la competencia, la

⁴³⁷ M. A. UTRERO AGUDO, 2009, p. 149.

limitación o la serialización. Si optamos por redimensionar el papel de la escultura decorativa, ya sea como elemento de datación-comparación, o como presumible punta de lanza en el marco de la creación iconográfica cabría plantearse la siguiente pregunta ¿Existen alternativas a partir de las cuales la historia del arte puede acometer un estudio de la producción escultórica emeritense realizada durante la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media?

Tal y como propusiera Enrique Cerrillo en su estudio de lo que él mismo denominó *arqueología de la religión*, es preciso centrar nuestra atención en un modelo de investigación capaz de reproducir una visión conjuntiva, “fisiológica en lugar de anatómica”⁴³⁸, mediante el cual puedan integrarse varios enfoques dirigidos a un único objeto de análisis. Si aplicamos estas premisas al mundo de la escultura decorativa creemos que un estudio de tipo “fisiológico” presenta de antemano una serie de ventajas de cara a la obtención de datos de utilidad. Este planteamiento conlleva una importante valorización del componente estético, y con él de todos aquellos elementos que puedan centrarse en las formas de representación en y por sí mismas. Para ello estimamos necesario establecer un maridaje entre el estudio de las intencionalidades productivas -entendidas estas como fenómeno sociocultural-, y la determinación formal, evitando en la medida de lo posible la derivación de esta última hacia cualquier premisa que privilegie el sistema comparativo en pos de un ordenamiento cronológico de las piezas. Estimamos que ambos factores, unidos a los datos aportados por la arqueología, pueden estar en grado de arrojar nueva información en un período tan complejo como es la tardoantigüedad⁴³⁹.

Si dejamos de lado el breve aunque significativo apartado correspondiente a las manifestaciones figurativas, aquello que nos encontramos de manera mayoritaria en la representación emeritense se corresponde al dominio del ornato geométrico y vegetal⁴⁴⁰. La escasísima representación de elementos humanos nos circunscribe a un ámbito sumamente acotado, el de la decoración ornamental propiamente dicha. Ahora bien, hemos de admitir que nos movemos en el terreno de la representatividad ornamental siempre y cuando partamos de la base propuesta por la visión histórica tradicional, según la cual todas aquellas expresiones que excluyen la captación de los

⁴³⁸ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1986, p. 491.

⁴³⁹ O. RIPOLL LÓPEZ-G. RIPOLL LÓPEZ, “Los conceptos de arqueología e historia del arte antiguo y medieval: apuntes historiográficos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua, t. I*, 1988, pp. 411-426.

⁴⁴⁰ No podremos dejar de lado, llegado el momento, la importancia del componente epigráfico como un elemento al cual juzgamos plenamente copartícipe de la representación.

hechos y pasiones humanas o animales entran dentro del espectro genuinamente ornamental⁴⁴¹.

No es nuestra intención tratar de subvertir en este trabajo una premisa de este tipo, cuyo valor categórico entra dentro de unos presupuestos diferenciadores racionales y como tal mayoritariamente aceptados. Aquello que nos interesa, no obstante, es considerar hasta qué punto se ha operado con rigor en el estudio de las manifestaciones ornamentales. Cabe señalar de antemano que los estudios dirigidos al análisis de la decoración, ya sea esta esculpida, pintada o tejida, han tenido siempre una naturaleza sumamente subsidiaria ⁴⁴². Dicha coyuntura ha contribuido seguramente a una formulación metodológica establecida fundamentalmente sobre la base de los potenciales grados de semejanza anteriormente referidos. Si esta tendencia interpretativa ha sido extendida y adoptada como regla en el campo de la figuración, en aquel de la decoración ha venido aplicándose con valor de sistema. La generalización de esta práctica, atendible desde razones a priori obvias, ha producido en los historiadores del arte un paulatino y tal vez inconsciente desinterés en lo que al estudio de los motivos ornamentales se refiere, al menos desde un punto de vista estético.

La puesta en valor de éstos últimos en tanto objeto de estudio autónomo y sujeto a una serie de variables que va más allá de una pretendida secuencialidad tipológica no es ni mucho menos nueva. Entre sus primeros formuladores podemos encontrar al arquitecto alemán Gottfried Semper⁴⁴³, así como a Goodyear⁴⁴⁴, para quien la mayor parte de la decoración vegetal desarrollada a lo largo de la Antigüedad venía derivada de las múltiples interpretaciones que de la ornamentación vegetal egipcia habían venido realizándose desde el primer arte griego. Las pioneras aportaciones teóricas de ambos terminaron por no encontrar un lugar lo suficientemente definido en las distintas metodologías artísticas que empezaban a madurar durante los primeros años del siglo XX.

Por aquel entonces, Alois Riegl, que había tomado buena nota de las propuestas de Semper y Goodyear, se cuestiona la posibilidad, o mejor dicho, la viabilidad de la realización de una historia de la ornamentación. Desde un punto de vista

⁴⁴¹ A. RIEGL, 1980 (1893), pp. 97-98.

⁴⁴² A. M. QUIÑONES COSTA, *El simbolismo vegetal en el Arte Medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995, p. 17.

⁴⁴³ Semper prestó especial atención a los condicionantes técnicos y materiales que pudieron encontrarse en los orígenes de los distintos repertorios decorativos de las primitivas civilizaciones.

⁴⁴⁴ G. W. GOODYEAR, *The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of Sun worship, with observations on the "Bronze culture" of prehistoric Europe, as derived from Egypt; based on the study of patterns*, Londres, 1891.

marcadamente formalista, el historiador austriaco evaluaba el valor de las puras fórmulas ornamentales como un indicador de desarrollo gradual, y por lo tanto sujeto a aquellos principios metodológicos que pudieran ser enunciados a partir de una disciplina histórica. Según Riegl, en los motivos ornamentales se encuentran recogidos una serie de elementos de naturaleza psico-artística cuya comprensión se hace imprescindible para el conocimiento de la producción y la evolución de las manifestaciones decorativas en su conjunto⁴⁴⁵. Estas premisas no encontraron tal vez un seguimiento lo suficientemente continuado como para poder establecer una metodología en grado de aportar conclusiones firmes a largo plazo, de tal forma que el estudio de las formas ornamentales fue poco a poco copado por aquellos estudios que privilegiaban en ellas una lectura de tipo simbólico o iconográfico⁴⁴⁶.

Llegados a este punto, tal vez sería conveniente preguntarse, tal y como sugiriese J.M. Hoppe, cuáles serían las novedades que un estudio de naturaleza estética de la escultura decorativa podría proporcionarnos ⁴⁴⁷. En primer lugar cabría puntualizar que por estudio “de naturaleza estética” entendemos un análisis en el cual sean tenidos en cuenta todos aquellos factores que determinan el aspecto de la obra de arte, atendiendo a sus motivaciones previas, a su ejecución, a su exposición y a su apreciación a corto y a medio plazo. Con el fin de englobar todos estos factores de manera lo más homogénea posible, se hace necesario considerar múltiples condicionantes, que van desde el conocimiento de las intenciones que dictan un enunciado formal hasta los análisis iconográficos de los motivos ornamentales.

La optimización del rendimiento informativo de un proyecto de este tipo pasa en primer lugar por la correcta asignación de un papel histórico e historiográfico a la escultura ornamental. Dicho rol se inscribe en un marco conceptual que, desde varios puntos de vista, difiere de aquellos que generalmente le han sido otorgados por parte de las interpretaciones más tradicionales. De cara a clarificar este papel consideramos que, a pesar de la condición complementaria de una buena parte de los fragmentos escultóricos que aquí analizaremos, la escultura tardoantigua emeritense posee una serie de valores plásticos e icónicos ciertamente extraordinarios. La singularidad de estos caracteres, igualmente visibles en la producción coetánea de otros centros del Mediterráneo, dista mucho de ser aprehendida de manera lineal en su evolución ya sea

⁴⁴⁵ A. RIEGL, 1980 (1893), p. 5.

⁴⁴⁶ Tal y como el propio Riegl advirtiera ya en el momento en el cual expuso sus planteamientos acerca de la historia de la ornamentación.

⁴⁴⁷ J. M. HOPPE, “Orient-Occident, juifs et chrétiens. À propos de la grande niche du Musée Archéologique de Merida (Badajoz)”, *Norba-arte*, nº 7, 1987, p. 18.

local o universal, y por lo tanto no puede ser supeditada directa ni indirectamente a la reconstrucción de secuencias cronológicas aplicables a las labores artísticas en piedra o en cualquier otro material.

Al mismo tiempo, juzgamos necesaria la aproximación a la escultura emeritense desde un aspecto formal, mas no haciendo primar en él los componentes de índole estilística, sino todos aquellos inherentes a la técnica de ejecución y a los procesos productivos. De esta manera, la escultura ornamental, siempre y cuando venga estudiada con suficiente cautela, está en grado de erigirse como una valiosísima fuente de información de cara al conocimiento de la propia sociedad que la produjo. Mediante la recreación de las relaciones existentes entre los motivos decorativos y el sistema socio-cultural del cual participan, podremos desterrar en el futuro aquellos juicios de valor que aún hoy relegan la escultura decorativa de este período a una marginalidad explicada desde la incapacidad. En el conocimiento de estas relaciones bien pueden hallarse las claves para otorgar a la escultura tardoantigua y altomedieval el lugar autónomo que le corresponde. Dicho lugar se encuentra más allá de un estancamiento interpretativo que le ha hecho funcionar como un hiato iniciado con la disolución de la condición dominante del clasicismo antiguo y bifurcado en su extremo opuesto hacia el refinamiento islámico y más tarde hacia la plasticidad prosaica e informativa de la escultura románica⁴⁴⁸.

Trataremos pues, en la medida de lo posible, de articular una propuesta metodológica en la cual sean tenidos en cuenta todos estos factores a lo largo de los próximos capítulos. Para ello, consideramos que la escultura conservada en Mérida es la que mejor se presta a la realización de un modelo de análisis de este tipo, ya sea por la condición privilegiada a la que aludíamos, ya por la amplitud que presenta su colección desde el punto de vista cuantitativo, cualitativo y cronológico. Ni qué decir tiene que en la confección del presente trabajo fue tomada muy en cuenta la cuidadosa labor de catalogación realizada en su día por María Cruz Villalón, pues al margen de los importantes hallazgos que se han producido con posterioridad a la publicación de aquella obra, en sus líneas generales quedaba facilitada con creces cualquier ulterior aproximación al grupo escultórico de Emerita Augusta.

⁴⁴⁸ No es del todo descabellado plantear que una parte importante de los problemas de identidad y autonomía de las artes visuales tardoantiguas venga constituida precisamente por una posición deficitaria en lo referente a su adjetivación. Con respecto de otras creaciones realizadas a lo largo de la Edad Media, las producciones tardoantiguas y altomedievales adolecen de una inquietante falta de mediatización nominal de carácter atributivo. Consideramos que la ausencia de estudios centrados en la significación estética de estas creaciones ha traído como consecuencia un vacío terminológico que dificulta su inserción en los distintos modelos interpretativos propuestos por la historia del arte.

4. Conclusiones al capítulo primero.

En primer lugar conviene señalar que cualquier estudio cuyo objeto sea la colección escultórica de Mérida debe realizarse desde la toma de conciencia de los límites epistemológicos que conciernen al análisis de esta última, así como desde la evaluación de los resultados previamente obtenidos a través de los diferentes enfoques metodológicos que han primado hasta el momento presente al respecto de una aproximación a la colección formulada en términos científicos. Hemos de aceptar que la totalidad de los estudios que se han realizado al hilo de la escultura emeritense han debido hacer frente ante todo a una muy problemática carencia de contextos físicos de cara a recrear el emplazamiento, la funcionalidad y las posibles intenciones informativas contenidas en cada una de las piezas de escultura. Las dificultades derivadas de este vacío contextual se han visto a su vez implementadas por el desajuste existente entre los testimonios de naturaleza material y las referencias contenidas en las fuentes escritas de la época al respecto de lo que pudo haber sido la realidad edificatoria de Emerita Augusta entre el final de la Antigüedad y la consolidación del dominio islámico en la ciudad.

La ausencia de contextos físicos ha dejado a la arqueología un margen de operatividad sumamente reducido, al tiempo que ha obligado a la historiografía artística a realizar una aproximación a los restos conservados basada en la comparación, en el difusionismo y en consecuencia en un hipotético patrón de degradación de las primitivas formas ornamentales fundado sobre la base de una serie de patrones de interdependencia que a día de hoy resultan poco menos que contingentes. Dichos patrones convertían a la escultura realizada en Mérida en deudora directa de determinados modelos icónicos producidos en el mundo bizantino y en las áreas norteafricana y adriática, mientras que otros modelos de análisis trataban de hacer prevalecer en ella la impronta de una presumible ascendencia genuinamente germánica. Tales propuestas, que obviaban el papel desempeñado por el elemento autóctono en la producción local, no hicieron sino generar un importante volumen de contradicciones cuyo grado de falibilidad adquiriría mayor nitidez conforme se aproximaba la séptima centuria y especialmente el hito historiográfico urdido alrededor de 711.

El profundo debate mantenido a este respecto a lo largo de las dos últimas décadas en nuestro país bien puede permitirnos realizar una aproximación a la colección escultórica de Mérida desde una perspectiva más flexible en términos cronológicos y abierta a determinadas novedades desde el punto de vista metodológico. Por nuestra parte consideramos que una de esas novedades debe ser establecida sobre el redimensionamiento de las dos principales razones de ser de la escultura decorativa. En primer lugar, hemos de relativizar el papel de esta última no solamente desde una perspectiva sincrónica, en la cual la escultura arquitectónica desempeñó tan solo un papel subsidiario de otras artes y manifestaciones escénicas. Desde este punto de vista, consideramos que toda recurrencia a la escultura decorativa en tanto potencial matriz para

el conocimiento de la “arquitectura visigoda” debe ser a priori descartado. Cualquier recreación de aquella que sea propuesta desde la escultura arquitectónica es, a nuestro juicio, inviable a día de hoy.

Por el contrario, es preciso prestar a la decoración contenida en la escultura emeritense una atención que tal vez aún no le ha sido debidamente proporcionada. El ornamento en estado puro, ya sea este geométrico, arquitectónico, vegetal o animal, no debe ser visto como una competencia propia y ni mucho menos exclusiva de los análisis iconográficos y tipológicos. Toda unidad ornamental posee en sí misma una importante carga informativa que se encuentra en grado de ser descifrada a partir de una aproximación a la realidad estética y psico-artística de la época que la produjo. En este sentido, consideramos que teniendo en cuenta el elevado número de testimonios materiales conservados, así como el singular gradiente de variabilidad que presenta el discurso ornamental en ellos contenido, la colección escultórica de Mérida se presenta como una inmejorable plataforma para el desarrollo de nuevos enfoques metodológicos cuyo principal objeto de estudio sea el ornamento en su condición más genuina y elemental.

II. El desarrollo de la escultura arquitectónica en Emerita Augusta en el declinar de la Antigüedad (siglos IV y V). De la historia a la imagen.

El objetivo que perseguimos a lo largo de los dos próximos capítulos no es otro que el de establecer un marco histórico y social en el cual poder contextualizar la producción de la escultura decorativa emeritense. Estimamos oportuno elaborar una aproximación a las circunstancias históricas que tuvieron lugar en la ciudad durante los siglos que nos ocupan, en tanto que estas últimas determinaron considerablemente los cambios sufridos en la producción artística local. Sin pretender realizar un estudio estrictamente histórico de *Emerita Augusta* durante la tardoantigüedad, trataremos de referir aquellos acontecimientos que en mayor o en menor medida irán configurando la conducta artística de sus habitantes. Para ello, no solamente nos detendremos en el devenir interno de la ciudad, sino que trataremos al mismo tiempo de extender una serie de vínculos entre la realidad histórico-artística de Mérida y de otros puntos de Hispania y del Mediterráneo, siempre y cuando la articulación de estos lazos esté en grado de incrementar nuestros conocimientos acerca del grupo escultórico que nos ocupa.

1. El siglo IV. Hacia el final de un modelo social y artístico.

A diferencia de lo que sucediera en otras provincias del Imperio, los habitantes de Hispania presenciaron, en líneas generales, un siglo IV de carácter más bien pacífico y estable⁴⁴⁹ en el que incluso podría hablarse de un cierto bienestar económico en determinadas áreas⁴⁵⁰, y del mantenimiento de unas estructuras políticas de carácter más bien continuista. La perdurabilidad de este sistema, apreciable tanto en territorio peninsular como en la Mauritania Tingitana –el apéndice africano de Hispania desde la reforma administrativa de Diocleciano– aseguraba igualmente la continuidad de ciertas prácticas desarrolladas de manera ininterrumpida desde hacía ya algunos siglos. Entre estas prácticas podemos incluir la de la producción artística, la cual, como veremos, presentará ciertos síntomas de cambio según nos adentramos en las últimas décadas de la centuria.

⁴⁴⁹ M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 169.

⁴⁵⁰ J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, p.17.

La estabilidad política y la relativa escasez de episodios de naturaleza traumática en suelo hispano contrasta, como señalábamos, con la situación en otros lugares sujetos a la administración romana. Precisamente lo que podríamos definir como la prolongación de una imagen excelsa del propio pasado imperial pudo suponer uno de los principales motivos por los cuales la *Diocesis Hispaniarum* actúa de manera un tanto desvinculada con respecto del devenir general de los acontecimientos que marcaron al Imperio en su conjunto durante este siglo⁴⁵¹. Esta circunstancia, sin llegar nunca a situar a Hispania en una condición marginal, iba a jugar un importante papel en determinados aspectos inherentes a la producción artística. Sin presentarse en ningún momento aislada de los otros centros de actividad cultural del Mediterráneo⁴⁵², la situación hispana va a presentar una serie de vías conducentes a la particularidad.

En primer lugar, y atendiendo al bienestar económico al que aludíamos, este debió ser más aparente que real. Hispania se autoabastecía mediante la obtención de rendimientos basados principalmente en la explotación agrícola en régimen latifundista, y cumplía no sin denuesto con las obligaciones fiscales impuestas por un Estado de carácter dirigista y centralizado. En estas circunstancias, el llamado fenómeno de la recuperación post-constantiniana no debió ser muy duradero en la Península⁴⁵³. Será precisamente en los años centrales del siglo cuando empiecen a adquirir forma de manera paulatina determinadas actitudes artísticas que terminarán por agudizarse a lo largo de las dos centurias siguientes, estando una parte de las mismas condicionadas por la situación pecuniaria. Si bien el ambiente socio-económico resultante de la recesión del siglo III exigía contenciones en el gasto, tanto público como privado, en Hispania éstas no se materializaron. Las inversiones en elementos defensivos, en grandes edificios públicos, en importantes programas de restauración de infraestructuras, y en los programas decorativos de las *villae* privadas; fueron la tónica general⁴⁵⁴.

De alguna manera, se había optado por mantener una imagen de seguridad basada en la autoconfianza y mediatizada a través de un empeño material que aseguraba la continuidad de las vías de representación de época imperial. Sin embargo, un importante número de factores de naturaleza muy diversa iba a gestarse y a solaparse de manera paulatina sobre el antiguo sistema de producción. Así, la

⁴⁵¹ Llama la atención que durante todo el siglo IV no tenga lugar ninguna acuñación monetaria en suelo hispano, IBÍDEM, p. 129.

⁴⁵² El panorama cultural que presenta la *Diocesis Hispaniarum* a lo largo del siglo no es muy diferente del que podemos encontrar en logares como la Galia o el Norte de África, R. COLLINS, 2005, p. 165.

⁴⁵³ IBÍDEM, p. 118.

⁴⁵⁴ M. SOTOMAYOR Y MURO, pp. 171 y ss.

voluntad artística oficial y dominante, continuista y preservadora de un pasado material e ideológico identitario, va a asistir a una auténtica reestructuración motivada entre otras cosas por el progresivo ascenso del cristianismo, fundamentalmente a partir de las últimas décadas del siglo. El triunfo de la nueva religión, que iba a traer consigo una alienación entre el individuo y su sociedad creencial⁴⁵⁵ en las primeras generaciones de cristianos hispanos, marcará las nuevas pautas de representación. Durante esta cuarta centuria se producirá una progresiva metamorfosis en las identidades colectivas que traerá consigo una relación sumamente particular entre la sociedad y su arte, quedando establecido el principal vórtice del cambio en una compleja ligación con las manifestaciones artísticas realizadas en el pasado, ya sea este remoto o inmediato.

1. 1. Mérida, capital de la *Diocesis Hispaniarum*.

El protagonismo de la ciudad de Mérida a lo largo de la Antigüedad Tardía viene justificado en buena medida a partir de su designación como capital de la *Diocesis Hispaniarum* con motivo de las reformas administrativas llevadas a cabo por el emperador Diocleciano. Si bien hasta la redacción del *Breviarium de Festus* hacia 369-370 no se nos da noticia del grado de las provincias de la diócesis –en dicha fuente se cita a la Bética y a la Lusitania como las dos únicas consulares–, la reforma diocleciana debió otorgar a *Emerita Augusta* el rango de capital diocesana, tal y como se menciona en el *Laterculus Polemii Silvii* casi un siglo más tarde. La identificación de la capitalidad emeritense ha sido defendida por la mayoría de autores⁴⁵⁶, al tiempo que ha venido siendo corroborada por el hallazgo en su inmediato *hinterland* del *Missorium de Teodosio*⁴⁵⁷, así como por la intensa actividad de restauración que se atestigua en su suelo para este siglo, y por la aparición de los relieves –asociables a dicha actividad y que identifican al emperador venciendo a un enemigo– en las excavaciones del teatro de la ciudad realizadas en los primeros años del siglo pasado (Fig.004)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ R. SANZ SERRANO, 1989, pp. 366-367.

⁴⁵⁶ R. ÉTIENNE, “Mérida, capitale du vicariat des Espagnes”, *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 1982, pp. 201-207; J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, pp. 209 y ss; IDEM, 2003-a, pp. 121-122; IDEM, “¿Hispalis o Emerita? A propósito de la Diocesis Hispaniarum en el siglo IV d. C. “, *Cuadernos Emeritenses*, nº 22, 2003-b, pp. 39-46.

⁴⁵⁷ J. M. DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, “Informe sobre el disco de Teodosio”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 173, Cuaderno 3, 1976, pp. 427-437; M. ALMAGRO GORBEA-J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ-S. ROVIRA LLORENS (eds.), *El Disco de Teodosio*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.

⁴⁵⁸ Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. Nº inv. 697. Una de las propuestas más generalizadas hasta el momento acerca de la identificación del jinete ha sido la manejada por Javier Arce, para quien el individuo a caballo podría tratarse de Maximiano Hercúleo, J. ARCE MARTÍNEZ, “Un relieve triunfal

De esta forma, el final de la Antigüedad supone para la capital del Guadiana un momento de suma importancia, quedando englobada entre los principales centros urbanos de la geografía bajoimperial. Buena nota de ello nos la refiere Ausonio en el *Ordo urbium nobilium*, pues en los últimos años del siglo este autor galorromano sitúa a Mérida entre las diez ciudades más importantes del Imperio. Así las cosas hemos de pensar que *Emerita Augusta* se encontraba en el declinar de la centuria a la altura de ciudades como Milán o Arlés, y solamente por debajo de las capitales históricas y de urbes de la talla de Antioquía, Alejandría o Cartago.

La categoría que le había sido conferida a la ciudad se vio correspondida a nivel político y administrativo con la presencia en la misma de un importante aparato estatal, el cual desarrolla su actividad de manera ininterrumpida desde la reforma de Diocleciano hasta los avatares políticos acaecidos a partir de los primeros años del siglo V⁴⁵⁹. De esta forma, encontramos entre los años 293 y 305 como *vir perfectissimus* y *praeses provinciae* a un tal Aurelius Ursinus⁴⁶⁰, quien pudo haber ostentado un significativo poder en buena parte de la península⁴⁶¹, y también en calidad de *comites Hispaniarum* –cargo que desaparece a mediados de siglo– a Acilius Severus, que acude a reconstruir el teatro entre 333 y 337⁴⁶². Más abundante es la información que poseemos acerca de los gobernadores de Mérida, de los *vicarii Hispaniarum*, procedentes de los más altos escalafones de la cada vez más hermética pirámide social que había fabricado la maquinaria estatal del Bajo Imperio⁴⁶³. Estos personajes, de los cuales la epigrafía nos refiere alrededor de una decena, ejercían su cargo durante uno o dos años, yendo asociada a su persona una importante actividad edilicia, artística e incluso escenográfica derivada de la ostentación de su cargo. Ellos mismos debieron

de Maximiano Hercúleo en Mérida y el P. Stras. 480”, *Cuadernos Emeritenses*, n° 22, 2003, pp. 47-70 (reedición de J. ARCE MARTÍNEZ, J. ARCE MARTÍNEZ, 1982b, “Un relieve triunfal de Maximiano Hercúleo en Augusta Emerita y el Pap. Argent. Inv. 480, *Madriider Mitteilungen*, n° 23, 1982-b, pp. 359-371). El autor ha barajado la probabilidad, no aceptada de manera unánime, de que el relieve pudiese haber formado parte de un monumento, ya fuese una basa o un arco triunfal, en el que se conmemorase la victoria de Maximiano en Hispania contra los francos o en el Norte de África contra los mauri. En cualquiera de los casos la pieza, realizada en los primeros años del siglo IV, muestra el aspecto propio de las facturas escultóricas pos-tetrárquicas y constantinianas. Cabe señalar al mismo tiempo la propuesta de identificación del jinete con el emperador Constantino I recientemente realizada por Sergio Vidal, S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, pp. 28-29.

⁴⁵⁹ J. ARCE MARTÍNEZ, “Los gobernadores de la Diócesis Hispaniarum (ss. IV-V d.C.) y la continuidad de las estructuras administrativas romanas en la península Ibérica”, *Antiquité tardive: revue internationale d’histoire et d’archéologie*, n° 7, 1999, pp. 73-83.

⁴⁶⁰ IDEM, 1982-a, p. 40.

⁴⁶¹ J. C. SAQUETE CHAMIZO, “La carrera de Aurelius Ursinus y el gobierno de Lusitania a finales del siglo III d. C. (A propósito de *CIL* II, 1115 y 5140)”, *Habis*, n° 32, 2001, pp. 477-494.

⁴⁶² J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 124.

⁴⁶³ IBIDEM, p. 125.

residir en magníficas *domus* gubernamentales⁴⁶⁴, que habrían de completarse con las notables infraestructuras adecuadas para acoger a un amplio cuerpo burocrático. Tanto los *vicarii* como la más preclara élite metropolitana pertenecieron a la vieja aristocracia que culta, poderosa y preclaramente pagana, bien pudo haber constituido un primer freno para la cristianización de la ciudad, tal y como apunta Pedro Mateos⁴⁶⁵. A esta clase dominante se vincula igualmente la actividad de los programas decorativos albergados en las ricas *villae* lusitanas, tales como Torre de Palma o El Hinojal.

Dentro de la ciudad encontramos una población que debió definirse ante todo por su multiculturalidad. Diferentes etnias –un dato a ser tenido muy en cuenta–, lenguas y religiones constituían el paisaje humano de una capital orgullosa de su condición que debió mostrarse sumamente apegada al sentimiento de autoconfianza al que nos referimos anteriormente. Consideramos que en Mérida, atendiendo a estas circunstancias, va a resultar de suma importancia el concepto de presentación y escenificación de los caracteres de grupo, un elemento que va a ir adquiriendo diferentes matices e intensidad según nos aproximamos al final de la centuria y con él a un paulatino desdoblamiento del concepto de oficialidad. En este sentido, la capitalidad de Mérida marca una de las principales pautas que hemos de tener en cuenta a la hora de tratar el asunto de la exteriorización de pertenencia a una colectividad llegado el momento.

Cabe señalar igualmente que la presencia en la ciudad del *vicarius Hispaniae* trajo consigo un importante programa de reformas y embellecimiento urbanístico y monumental. De esta manera nos encontramos principalmente con las tres grandes intervenciones llevadas a cabo en el Anfiteatro⁴⁶⁶, en el Teatro hacia 335⁴⁶⁷ y en el Circo alrededor de 340⁴⁶⁸, así como una importante labor de restauración centrada en acueductos y en otras obras públicas de envergadura⁴⁶⁹. En el transcurrir de este “renacimiento” edilicio fueron muchos los espacios públicos que continuaron

⁴⁶⁴ R. ÉTIENNE, 1982, p. 205.

⁴⁶⁵ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 180; J. ARCE MARTÍNEZ, “Conflictos entre paganismo y cristianismo en Hispania durante el siglo IV”, *Príncipe de Viana*, n° 32, 1971, pp. 245-255.

⁴⁶⁶ R. M. DURÁN CABELLO-M. BENDALA GALÁN, “El Anfiteatro de Augusta Emerita. Rasgos arquitectónicos y problemática urbanística y cronológica”, en J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-J. J. ENRÍQUEZ NAVASCUÉS (coords.), *El Anfiteatro en la Hispania Romana. Coloquio Internacional, Mérida, 26-28 de noviembre 1992*, Mérida 1994, pp. 247-264.

⁴⁶⁷ A. CHASTAGNOL, “Les inscriptions constantiniennes du cirque de Mérida”, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome*, 8, Roma, 1976, pp. 259-276.

⁴⁶⁸ F. J. SÁNCHEZ-PALENCIA-A. M. MOTALVO-M. E. GIJÓN, “El circo romano de Augusta Emerita”, *El circo en la Hispania Romana*, Madrid, 2001, pp. 75-95.

⁴⁶⁹ T. HAUSCHILD, “Técnicas de construir en la arquitectura paleocristiana hispánica”, *II Reunión d'arqueologia paleocristiana hispánica*. Montserrat 1978, Barcelona, 1982, pp. 71-84.

manteniendo sus viejos usos y funciones heredadas de época imperial, tal y como sucediera sin ir más lejos con el foro, algo que por otra parte no deja de ser normal si tenemos en cuenta las exigencias administrativas de la ciudad y el ambiente de praxis continuista en el que esta vive durante toda la centuria.

En lo que respecta a los cambios de naturaleza doméstica acaecidos en la capital hemos de señalar que en la misma se producen algunas leves modificaciones urbanísticas seguidas de una progresiva tendencia a la privatización de pórticos con viviendas⁴⁷⁰. Asimismo, se reformaron casas privadas utilizando nuevos salones y habitaciones de mayor tamaño⁴⁷¹, mientras que algunos de los mejores exponentes de la construcción doméstica señorial tales como la Casa del Mitreo fueron igualmente engrandecidas y renovadas. Por su parte, el episodio constituido por la “casa basílica” del Anfiteatro, bien puede servirnos para no dejar de lado la idea de que nos encontramos ante la fase embrional de nuevos espacios de representación⁴⁷². A propósito de la “casa basílica” es necesario apuntar que en sus labores de embellecimiento musivo pueden ya apreciarse algunas de las modificaciones de carácter decorativo a las que nos referiremos más adelante para esta centuria.

Atendiendo a los principales elementos que se desprenden de la condición de Mérida como capital de la *Diocesis Hispaniarum* hemos de concluir que estos nos sitúan ante una sociedad predominantemente pagana en sus élites y en la mayor parte de su ciudadanía. Estos grupos mayoritarios y ostentadores de la autoridad imperial convertirían la ciudad en el elemento de escenificación de su poder mediante una serie de escenificaciones visuales y manifestaciones arquitectónicas cuyo ejercicio no presenta ruptura con respecto del panorama anterior al menos en términos de producción.

Sin embargo, en pocas décadas y dentro del mismo siglo IV, el *establishment* en Mérida y en su entorno se va a ir viendo paulatinamente modificado desde dentro mediante la ascensión del cristianismo. A finales de siglo, en el año 399, la autoridad vicarial de *Emerita Augusta* recibe una carta de los emperadores Honorio y Arcadio en la que se alude al problema de los despojos sufridos en los templos paganos por parte

⁴⁷⁰ P. MATEOS CRUZ, 2003, p. 234.

⁴⁷¹ M. ALBA CALZADO, “Sobre el ámbito doméstico de época visigoda en Mérida”, *Mérida. Excavaciones Arqueológicas*, 1994-1995, Memoria 3, Mérida, 1999, pp. 387-418; IDEM, “La vivienda en Emérita durante la antigüedad tardía: propuesta de un modelo para Hispania”, *VI Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica. Les ciutats tardoantigues d'Hispania: cristianització i topografia*, Barcelona, 2005, pp. 121-152.

⁴⁷² R. M. DURÁN CABELLO, “La técnica constructiva de la llamada “Casa-Basílica” de Mérida”, *La casa urbana hispanorromana: ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, 1991, pp. 359-370.

de los cristianos⁴⁷³. Si bien centros como Évora o la propia Mérida mostraron un mayor respeto hacia las edificaciones previas⁴⁷⁴, la puntualización epistolar no deja lugar a duda. Los aires de cambio cobraban cuerpo a finales del siglo IV en la ciudad.

1. 2. Alcance y dimensión del primer cristianismo emeritense.

Hablar del posible impacto del cristianismo en Mérida durante el siglo IV a tenor de los testimonios materiales resulta una tarea sumamente delicada. La arqueología ha dado a conocer una serie de transformaciones producidas en el tejido urbano emeritense a causa del crecimiento progresivo de algunas áreas funerarias como la “necrópolis oriental”, al tiempo que ha documentado la aparición de nuevas necrópolis en la parte meridional de la ciudad. Sin embargo, el protagonismo del cristianismo en estos contextos debió ser sumamente minoritario, y habrá que esperar a que la necrópolis de Santa Catalina inicie su uso como área funeraria cristiana a mediados del siglo⁴⁷⁵, y a que tengan lugar las primeras construcciones realizadas en la zona de Santa Eulalia a partir de las mismas fechas.

La exigua presencia del cristianismo en la Mérida del siglo IV –especialmente en su primera mitad- a través de la arqueología viene a confirmar la condición secundaria de esta religión en el macro-contexto cultural de la capital lusitana. De la misma forma que no conocemos en profundidad ciertos elementos de diferenciación entre cristianos y paganos en lo referente a las prácticas funerarias de esta época, ese “horizonte neutro” al que aludía Enrique Cerrillo puede aplicarse a los modos de conducta entre los vivos. De alguna manera, el cristianismo se desarrolló durante buena parte de este siglo en un plano de relativa afonía con respecto de las prácticas cotidianas y rituales mayoritariamente paganas. No obstante, la comunidad cristiana emeritense existió durante toda la centuria y aún antes. Si el ámbito material no nos informa en profundidad de la actividad de estos grupos, sí lo hacen de forma algo más ventajosa las fuentes escritas.

La primera mención textual que refiere la existencia de una *plebs Dei* en Emérita Augusta la encontramos en una carta sinodal enviada por Cipriano de Cartago al diácono Elio y a la comunidad cristiana de la ciudad entre los meses finales de 254 y el

⁴⁷³ R. SANZ SERRANO, 2009, p. 164.

⁴⁷⁴ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, pp. 27-28.

⁴⁷⁵ P. MATEOS CRUZ, “Santa Eulalia y la evolución del urbanismo emeritense”, *Actas del ciclo de conferencias sobre la figura de Eulalia. Extremadura Arqueológica III*, Mérida, 1992, p. 61.

inicio de 255⁴⁷⁶. Esta famosa epístola 67 del obispo norteafricano tenía como objeto principal atender las disposiciones que habían de tomarse con motivo de la actitud libelática de Basíldes de Astorga y Marcial, muy posiblemente obispo de Mérida, durante la persecución ordenada por Decio pocos años antes⁴⁷⁷. Este documento, por su parte, ha tenido un particular protagonismo en tanto que atestigua por vez primera la muy probable presencia de un obispo en Mérida –Marcial⁴⁷⁸-, de una comunidad medianamente organizada de cristianos en ella, y de que dicha comunidad tendría contactos con otras congregaciones de correligionarios en otros puntos del Imperio.

Es precisamente esta última circunstancia la que más ha dado que hablar, pues a causa de la consulta realizada al sínodo cartaginés, se ha barajado frecuentemente la hipótesis de que la comunidad cristiana de Mérida, así como otras existentes en territorio peninsular, tuviesen un origen norteafricano. Esta hipótesis ha sido defendida fundamentalmente por José María Blázquez⁴⁷⁹ entre otros, mientras que a ella se han opuesto otras interpretaciones que proponen una primitiva implantación de la nueva religión a través de las diáspora judía o de la presencia de mercaderes orientales en Hispania⁴⁸⁰. Convendría hacer una llamada de atención al respecto de los supuestos orígenes africanos del cristianismo peninsular en la medida en la cual éstos han sido utilizados en más de una ocasión a la hora de justificar un igualmente supuesto origen norteafricano de las creaciones del primer arte cristiano en Hispania, un factor que en teoría vendría intensificado a lo largo del siglo V. Creemos conveniente considerar que dichos contactos existieron ya sea en lo doctrinal como en lo artístico, pero no siempre necesariamente en un plano de subordinación, pues la sede emeritense, con posterioridad al episodio de Cipriano, va a ir adquiriendo un protagonismo cada vez más evidente a la par que autónomo a lo largo del mismo siglo IV.

Precisamente la cuarta centuria se abre en Mérida con el martirio de Santa Eulalia. La figura de esta joven ejecutada en la ciudad en 304 va a proporcionar a la congregación emeritense un primitivo caballo de batalla a través del cual se va a

⁴⁷⁶ R. SALCEDO GÓMEZ, *El "Corpus" epistolar de Cipriano de Cartago (249-258): estructura, composición y cronología*, Barcelona, 2007, p. 536.

⁴⁷⁷ G. CLARKE, "Prosopographical Notes on the Epistles of Cyprian I. The Spanish Bishops of Epistle 67", *Latomus*, 30, 1971, pp. 1141-1145.

⁴⁷⁸ Tanto este obispo como Basíldes fueron acusados de *sacrificati*. En el caso de Mérida el cargo pasó a manos de Félix, de quien poseemos muy poca información.

⁴⁷⁹ J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Posible origen africano del cristianismo español", *Archivo Español de Arqueología*, nº 40, 1967, pp. 30-50.

⁴⁸⁰ Para un resumen concreto de todas las hipótesis que se han barajado en las últimas décadas sobre el origen del cristianismo hispano, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 24.

vehiculizar con relativa celeridad⁴⁸¹ el sentimiento de pertenencia e identificación a la comunidad cristiana local. La impronta legendarista y epopéyica de este episodio martirial es tan profunda que ella misma va a determinar considerablemente la fisonomía y los hábitos de la ciudad a lo largo de los siglos siguientes⁴⁸². Si el conocimiento de la actividad diocesana lusitana había sido hasta entonces meramente circunstancial, a partir del siglo IV podemos apreciar de qué manera pudieron haberse desarrollado los hechos que terminarían por situar al obispo de Mérida entre una de las más importantes personalidades de la cristiandad hispana en el declinar de la centuria.

Tenemos constancia de que entre las diecinueve sedes episcopales presentes en el Concilio de Elvira se encontraba Liberio en calidad de obispo emeritense⁴⁸³, lo cual evidencia el hecho de que la Iglesia lusitana se hallaba en contacto con otras sedes, fundamentalmente béticas, y que debía tener para aquel momento un determinado peso específico en el entonces modesto entramado episcopal hispano. No mucho tiempo después, en 314, se reunía el Concilio de Arlés con las disputas donatistas como principal telón de fondo. En él volvemos a encontrar a Liberio⁴⁸⁴, lo cual viene a confirmar la movilidad, las conexiones y la cierta relevancia jerárquica que debía tener para entonces el obispo de Mérida. Algunos años más tarde, en 343 rastreamos la presencia de Florentius entre los obispos que suscribieron las actas del Concilio de Sárdica⁴⁸⁵. El desplazamiento del obispo de Mérida hasta la que fuera capital de la *Diocesis Daciae*, a nada menos que dos mil quinientos kilómetros de distancia en línea recta desde su sede de origen, no hace sino ratificar las premisas que exponíamos en el caso de Arlés. Al mismo tiempo, el hecho de que Florentius hubiese asistido en calidad de diácono al anterior concilio galo nos informa de que al menos durante el segundo tercio del siglo IV existía ya una importante organización en el seno de la prelatura emeritense. Si tras la muerte de Eulalia la santa debió ser enterrada en un mausoleo familiar, para los años en los que encontramos a Florentius en Sárdica podemos afirmar que la primitiva edificación habría pasado a convertirse en un edificio martirial

⁴⁸¹ Para hacernos una idea de la rapidez con la que la figura de Eulalia canalizó el sentimiento cristiano de la comunidad local podemos remitirnos sin ir más lejos a las congregaciones romanas, las cuales habían institucionalizado el culto de Santa Inés tan solo dos décadas con posterioridad a su martirio.

⁴⁸² P. MATEOS CRUZ, 1992.

⁴⁸³ M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, pp. 92-93.

⁴⁸⁴ IDEM, p. 195.

⁴⁸⁵ IDEM, p. 203.

cuya fama estaba alentando todo un despliegue de frenética actividad funeraria y devocional en sus alrededores⁴⁸⁶.

La actividad desarrollada por estos obispos, unida a la fama de Eulalia, va a servir para explicar los motivos por los cuales Mérida habrá de convertirse en la metrópolis católica de la provincia a lo largo de estos años. Su obispado debió ser lo suficientemente sólido como para asegurar una labor de proselitismo verdaderamente eficiente en un contexto predominantemente pagano, al tiempo que debió organizar una labor asistencial que, como sucediera en tantas otras partes del Imperio, sirvió al cristianismo para ganarse una importante masa de nuevos adeptos. Hasta mediada la cuarta centuria, el protagonismo ejercido sobre la vida civil debió centrarse fundamentalmente en la figura de los gobernadores⁴⁸⁷. Sin embargo, con posterioridad a esta fase los cristianos empezarán a integrarse paulatinamente en el seno de aquello que hemos definido como oficialidad. Llegados a la segunda mitad del siglo IV vamos a asistir a una nueva circunstancia en la cual el prestigio cívico debió empezar a gravitar de manera complementaria alrededor de la figura del obispo.

Lejos de encontrarnos con una ruptura operada en la estructura jerárquica, podemos hablar más bien de una modificación en la misma, algo que sucede en otras partes del Imperio durante estos años. Así, por ejemplo, a figuras como Acilius – cristiano y prefecto de Roma hacia 325- hemos de añadir las de Sinesio de Cirene o la del propio Agustín. Ambos obispos procedían del seno de las viejas familias curiales. Las anteriores élites fueron las que siguieron ocupando los cargos de mayor responsabilidad política, y por esta razón no solamente es difícil apreciar cambios en las prácticas asociadas al ejercicio del poder, sino que al mismo tiempo vamos a encontrar una fuerte responsabilidad de conservación hacia las estructuras anteriores⁴⁸⁸ que va a conllevar incluso una conducta retardataria⁴⁸⁹ ante cualquier elemento que pudiera amenazar los privilegios de estos grupos dominantes. Los cambios se operaron, insistimos, en el dominio de la nueva religiosidad, mediante la cual continuó exteriorizándose el sentimiento de identidad colectiva. Con el declinar de la centuria, este sentido de pertenencia al grupo había encontrado un excepcional baluarte de

⁴⁸⁶ P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 120-121.

⁴⁸⁷ Prueba de ello es el largo mandato ejercido por M. Aurelius Consius Quartus entre 326 y 350, H. GALLEGU FRANCO, “La gens Aurelia en la Hispania ulterior a través de las fuentes epigráficas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 12, 1999, p. 360, n. 43.

⁴⁸⁸ No olvidemos que el organigrama episcopal hispano se sirvió de las anteriores bases administrativas imperiales para extender su control sobre el territorio, prolongando las anteriores relaciones entre centro y periferia mediante las cuales fue posible articular el sistema parroquial a lo largo de los siglos que estaban por venir.

⁴⁸⁹ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, pp. 27-28.

afirmación mediante el culto a las reliquias y a los cuerpos de los mártires⁴⁹⁰. Por su parte, la jerarquía eclesiástica iba a tratar de absorber toda actividad inherente a estas prácticas mediante la procura a la comunidad de un sistema de códigos visuales que se encuentran en este momento en una fase embrionaria.

En los últimos años del siglo de Constantino hacen su aparición en la ciudad, además del mencionado *Missorium* de Teodosio –un emperador ya cristiano–, dos epígrafes que, datados en el sistema de la Era⁴⁹¹, constituyen los dos primeros ejemplos de epigrafía cristiana en Emérita Augusta. El primero de ellos data de 380, el segundo, en el que aparece un crismón, se corresponde a 388⁴⁹². Sobre este último queda la duda de si pudo haber tenido algún tipo de relación con la construcción de la catedral en estas mismas décadas. En cualquiera de los casos y a pesar de la ausencia de trazas documentales y arqueológicas al respecto, la mayor parte de los autores se muestran de acuerdo en aceptar que la primitiva catedral de Mérida o *ecclesia senior* fue edificada en estos últimos años de la centuria⁴⁹³. El edificio, conocido en las fuentes posteriores como “Sancta Ierusalem” suponía la implantación del cristianismo en el interior de la propia ciudad. El templo, por muy sencillo que pudiera haber llegado a ser, supuso la aparición de un escenario material en el cual se operaron los primeros sistemas de representación asociados al ritual. La construcción de la *ecclesia senior* significaba la traslación del poder del obispo emeritense al plano monumental, precisamente en un momento en el cual el protagonismo de su figura se había visto incrementado considerablemente al hilo de las disputas priscilianistas.

En 380, con motivo de la celebración del concilio de Zaragoza, el obispo emeritense Hidacio consiguió aumentar su prestigio de forma notable entre el resto de los asistentes a causa de su beligerancia contra los priscilianistas, que a la postre fueron condenados⁴⁹⁴. La actitud mostrada por parte de la comunidad emeritense para con su

⁴⁹⁰ Podemos constatar un importante auge del culto a las reliquias en el Imperio en los últimos años del siglo IV, especialmente en coincidencia con el papado de Dámaso I y con la ulterior invención de las reliquias de los santos Gervasio y Protasio por parte de Ambrosio de Milán en 386, M. RIGHETTI, *Storia liturgica*, vol. I. Roma, 1964, p. 285.

⁴⁹¹ Este dato no deja de ser significativo a la hora de plantear la hipotética recreación de un sistema de relaciones culturales entre los distintos territorios peninsulares, M. A. HANDLEY, “Tiempo e identidad: la datación por la Era en las inscripciones de la España tardorromana y visigoda”, *Iberia*, 2, 1999, pp. 194-195.

⁴⁹² J. VIVES, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, 1969, n° 19.

⁴⁹³ P. C. DÍAZ, “La Iglesia lusitana en época visigoda. La formación de un patrimonio monumental”, P. MATEOS-CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coord.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Mérida, 2003, p. 135.

⁴⁹⁴ Atendiendo a las fuentes priscilianistas, Hidacio no hizo gala de una conducta ejemplarmente cristiana en el ejercicio de su mando. No obstante, su figura, así como la de Itacio de Ossonoba, y con ellas la de la Iglesia lusitana, salieron muy reforzadas tras el concilio, M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, pp. 244 y 626.

obispo evidencia el fuerte papel de liderazgo que éste debía ejercer en aquel momento⁴⁹⁵. Igualmente, durante la celebración del I Concilio de Toledo, clausurado en el año 400, la cabeza de la Iglesia de Mérida, en aquel momento Patruino – presumiblemente sucesor de Hidacio-, fue el encargado de presidir la asamblea y de aconsejar a los componentes de la misma acerca del modo en el cual debían organizar sus respectivas diócesis⁴⁹⁶. Con este dato como episodio conclusivo de la centuria en lo referente al triunfo del cristianismo lusitano no podemos sino afirmar que en la ciudad de Mérida se había constituido un nuevo y eficiente núcleo de oficialidad. Desde este momento y a lo largo de los siglos posteriores, el destino de la capital del Guadiana irá irremisiblemente asociado al de sus líderes espirituales.

Cabe cuestionarse llegados a este punto cuál era el modo en el cual los cristianos emeritenses de las últimas décadas del siglo IV exteriorizaban y hacían ejercicio público de su fe y de su condición. Sabemos que el clero durante estos años no se comportaba de manera muy distinta del resto de la comunidad no ordenada, si bien durante el siglo IV la escenificación de la eucaristía debió de experimentar un primer y notable desarrollo, así como ciertas prácticas de canto que por aquel entonces empezaban a germinar en el interior de los templos⁴⁹⁷. Por lo demás, hemos de asumir que nuestra información acerca de la escenificación del ritual es sumamente escueta. Por este motivo el único referente que puede servirnos para obtener una serie de conclusiones al hilo de la actitud artística de los primeros cristianos hispanos en un contexto de oficialidad es el testimonio ofrecido por Prudencio a caballo entre los siglos IV y V.

La información que se desprende de los textos del autor hispanorromano presenta, empero, una serie de condicionantes que exigen una aplicación circunspecta de la misma. Sus reflexiones, no lo olvidemos, son las reflexiones de un cristiano de clase alta y educación elevada, de manera que existe en ellas un importante sesgo de parcialidad. Igualmente problemática es la intencionalidad que determinó la producción de Prudencio en su conjunto, la cual ha venido siendo sometida a una ininterrumpida labor de crítica durante las últimas décadas⁴⁹⁸. Con todo, los versos del

⁴⁹⁵ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 129.

⁴⁹⁶ M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 305.

⁴⁹⁷ C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 81.

⁴⁹⁸ Entre los estudios más significativos a este respecto cabe señalar J. VIVES, “Miscelánea. Veracidad histórica en Prudencio”, *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historioeclesiàstiques*, nº 17, 1944, p. 199; R. ARGENTIO, “Il terzo inno delle corone di Prudenziò in onore della martire Eulalia”, *Rivista di Studi classici*, nº 35, Roma, 1965, pp. 141-145; V. NAVARRO DEL CASTILLO, “Estudio histórico-crítico del Peristefano y de las actas apócrifas o pasión de Santa Eulalia”, *Revista de Estudios Extremeños*, T. XX, Badajoz, pp. 517-528; P. T. SABATTINI, “Storia e legenda nel *Peristephanon* di

poeta calagurritano suponen una nueva visión de la realidad, de la imagen y de la percepción de las creaciones humanas, muy alejada en el fondo –que no tanto en la forma- de aquellas que caracterizaron al mundo helenístico-romano.

Alrededor del año 400 Aurelio Prudencio dedica el Himno III de su *Peristephanon* a Santa Eulalia de Mérida, a la que mencionará igualmente en los Himnos IV y XI. En este Himno III el autor narra la vida y el suplicio de la joven mártir, refiere la existencia de un *tumulus* en cuyo interior su cuerpo es custodiado en la capital lusitana, y más tarde pasa a describirlo con atenciones. Si bien es probable que Prudencio no llegase a presenciar personalmente aquella construcción⁴⁹⁹, su testimonio nos sirve para obtener una serie de datos de gran interés. En primer lugar sabemos que en aquellos momentos estaba teniendo lugar una intensa actividad de culto a Eulalia que desde Mérida irradiaba hacia otros lugares de la Península y que era conocido incluso fuera de la misma⁵⁰⁰. Sabemos igualmente que para aquel momento debió existir un edificio martirial, presumiblemente el *tumulus* del que habla Prudencio, y que muy posiblemente se correspondiese con alguna de las estructuras de carácter funerario-conmemorativo que salieron a la luz con motivo de las excavaciones realizadas en la basílica emeritense⁵⁰¹.

Igualmente, a lo largo de los últimos versos del texto prudenciano se ofrece una descripción poética del interior del edificio, lo cual resulta de gran interés para nuestro cometido. En él se hace mención a la riqueza del mármol, a la importancia de la luminosidad y de los brillos, a la abundancia de elementos florales y a un significativo papel retórico jugado por el factor cromático⁵⁰². Como decimos, desconocemos si Prudencio estuvo o no en Mérida. Sin embargo sí sabemos a ciencia cierta que estuvo

Prudenzius”, *Rivista di Studi classici* 21, Roma, 1973, pp. 39-77; J. PETRUCCIONE, “Prudentius’ Use of Martyrological Topoi in Peristephanon”, *University of Michigan*, 1985, pp. 116-160; IDEM, “The Portrait of St. Eulalia of Mérida in Prudentius’ Peristephanon 3”, *Analecta Bollandiana*, T. 108, Bruselas, 1990, pp. 81-105; A. M. PALMER, *Prudentius on the martyrs*, Oxford, 1989; J. ARCE MARTÍNEZ, “Eulalia y Prudencio”, *Actas de las conferencias sobre la figura de Eulalia. Extremadura Arqueológica III*, Mérida, 1992, pp. 9-14; A. RECIO VEGANZONES, “Iconografía de Santa Eulalia”, *Ciclo de Conferencias sobre la figura de Eulalia, Extremadura Arqueológica III*, Mérida, 1992, pp. 81-110; J. SAN BERNARDINO, “Eulalia emeritam suam amore colit: conclusiones en torno a la fiabilidad del testimonio prudenciano (PE. 3. 166-215)”, *Habis*, nº 27, Sevilla, 196, pp. 205-223; P. Y. FUX, *Les sept Passions de Prudence (Peristephanon 2. 5. 9. 11-14) Introduction générale et commentaire*, Friburgo, 2003.

⁴⁹⁹ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 128.

⁵⁰⁰ En los primeros años del siglo V San Agustín llega a dedicar una homilía a Eulalia en *De Solenitibus martyrium*.

⁵⁰¹ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 181.

⁵⁰² “...Hic, ubi marmore perspicuo/ atria luminat alma nitor/ et peregrinus et indigena, reliquias cineresque sacros/ seruat humus ueneranda sinu/ Tecta corusca super rutilant/ de laquearibus aureolis/ saxaque caesa solum uariant,/ floribus ut rosulenta putes/ prata rubescere multimodis./ Carpite purpureas uiolas/ sanguineosque crocos metite!/ non caret his genialis hiems,/ laxat et arua tepens glacies,/ floribus ut cumulet calathos...” PRUDENCIO, *Peristephanon Martyrorum* III.

en Roma, seguramente entre los años 401 y 402 en ejercicio de su cargo oficial⁵⁰³. Allí contempla la recientemente reconstruida basílica de San Pablo en la Vía Ostiense, y llama la atención el hecho de que emplee unos términos poéticos prácticamente idénticos para su descripción que aquellos que utiliza para la del *tumulus* emeritense. De la basílica romana vuelve a enaltecer el poeta elementos como la majestuosidad cromática, el poderío lumínico y la exuberancia de los motivos florales y vegetales⁵⁰⁴. Las intenciones de Prudencio a la hora de referir el edificio lusitano permanecen, como apuntábamos, impregnadas de interrogantes. Su testimonio, empero, nos aporta un dato muy valioso de cara a conocer la escenificación que se va a desarrollar en el interior de los edificios de culto. Posiblemente no vio el *tumulus* de Eulalia, y tal vez su descripción de la basílica de San Pablo en Vía Ostiense distase considerablemente de la realidad. Si a través de Prudencio y de su poesía no podemos estar seguros de saber cómo eran los edificios cristianos de finales del siglo IV, sí que estamos en grado de conocer el modo en el que estos *debían ser*⁵⁰⁵.

Así pues, el cristianismo podía contar desde entonces con una serie de ideólogos que habrían de ir confirmando identidad visual a su mensaje y a sus prácticas escénicas en los mismos años en los cuales accede a su nueva condición de religión oficial del Imperio Romano. La voluntad de asociar al cristianismo un código icónico concreto se había puesto en marcha. En este sentido, testimonios como el de Prudencio poseen un valor excepcional de cara a entender algunos de los elementos que progresivamente van a ser asumidos por la producción escultórica en tanto complemento de la escenografía cultural.

1. 3. Los caminos de la escultura en el siglo IV.

Una vez enumerados los elementos que hemos considerado de mayor interés de cara a la recreación de un contexto social y religioso en Mérida durante el siglo IV, detendremos nuestra atención en aquellos factores que más significativamente determinaron la producción escultórica a lo largo de esta centuria. Con este fin, más allá de esbozar un panorama de selección de las obras que tradicionalmente han venido considerándose como las más relevantes en este segmento cronológico, lo que trataremos de hacer será referir aquellas piezas que, dentro del contexto bajoimperial,

⁵⁰³ M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, pp. 323-324.

⁵⁰⁴ PRUDENCIO, *Peristephanon* XII, 47-54.

⁵⁰⁵ Igualmente gracias al testimonio de Prudencio podemos tomar buena nota del valor que se le está infiriendo al material como una finalidad estética en sí misma y no necesariamente vinculada a la intervención artística-humana realizada en él.

contienen una mayor información acerca de los cambios que nos van a conducir a la escultura realizada con posterioridad a esta fase. El siglo IV, que en la cima de la oficialidad se inaugura con la actividad escultórica diocleciana y constantiniana, está repleto de matices, y viene marcado por una serie de contradicciones en cuya resolución se van a operar las modificaciones que caracterizan a las obras elaboradas en las centurias que están por venir. Precisamente uno de los principales elementos de tensión en lo que a la labor escultórica se refiere, viene dado, tal y como anunciábamos con anterioridad, por la particular relación de las obras del siglo IV con aquellas que se habían ejecutado en el pasado.

Si comenzamos centrando nuestra atención en la capital de la Lusitania, nos daremos cuenta inmediatamente que en la primera parte del siglo IV no se puede advertir prácticamente ningún elemento de ruptura con respecto de la actividad productiva anterior. Durante varios años se había llegado a asumir no obstante que el largo abanico cronológico que va desde el establecimiento de la capitalidad en la ciudad hasta bien entrado el siglo V supuso un largo vacío en lo que a la producción escultórica se refiere, especialmente de aquella asociable a posibles contextos cristianos⁵⁰⁶. Sin embargo, las excavaciones realizadas en el interior de la basílica de Santa Eulalia nos informan que el primitivo edificio debió contar ya con algunos trabajos de recubrimiento ornamental⁵⁰⁷. A pesar de que el número de fragmentos escultóricos hallados por los excavadores fue relativamente escaso -seguramente a causa de los expolios que debió sufrir el templo con motivo de su abandono durante el siglo IX-, cabe pensar que la basílica debió acoger, a tenor de la diversidad estilística apreciable en los propios restos, un amplio repertorio sumarial de las distintas etapas de producción escultórica en la ciudad. Si bien los fragmentos más antiguos recuperados, de los que nos ocuparemos más adelante, se asocian al siglo V, debió existir un momento durante el siglo IV en el cual tuvieran lugar los primeros cambios que habrían de motivar las prístinas realizaciones de signo cristiano en la ciudad⁵⁰⁸. Con el fin de despejar esta incógnita, cabría tal vez plantearse cuáles son los rasgos que definen al siglo IV desde el punto de vista de la escultura ornamental.

En primer lugar y atendiendo particularmente al caso emeritense empezaremos diciendo que la ciudad se había distinguido desde época imperial por sus notables

⁵⁰⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 35.

⁵⁰⁷ IDEM, 2003, p. 254.

⁵⁰⁸ Parece lógico pensar, por otra parte, que los primeros ejemplares de escultura decorativa en un contexto cristiano fueran aquellos realizados para el embellecimiento del edificio conocido como Sancta Ierusalem.

talleres de escultura. Las restricciones dictadas por la no navegabilidad del Guadiana a la hora de importar mármoles de primera calidad⁵⁰⁹ habían sido paliadas desde época claudia con una explotación sistemática de las canteras de Estremoz. Gracias a las labores de extracción llevadas a cabo en éstas fue posible la realización de los grandes programas decorativos que caracterizaron a la Mérida imperial⁵¹⁰ y de las estatuas públicas que, por lo demás, siguieron produciéndose en el siglo IV tal y como atestiguan datos tanto arqueológicos como epigráficos⁵¹¹.

Igualmente, y con motivo de la restauración del circo en la primera mitad de la centuria, sabemos que se ordenó que este fuera embellecido con mármoles labrados *ex profeso* para la ocasión⁵¹². La actividad escultórica debió desarrollarse igualmente en el ámbito privado, tal y como lo demuestra, por ejemplo, el célebre pluteal de Dyonisos y Ariadna (Fig.005)⁵¹³. Esta pieza no solamente supone una buena muestra de la supervivencia de las tradicionales prácticas de relieve en mármol en Lusitania⁵¹⁴, sino que nos sirve al mismo tiempo para individualizar los cambios padecidos en los procesos de ejecución de la misma a lo largo de esta época. Lamentable y sorprendentemente no poseemos en Mérida una producción de sarcófagos labrados que pueda contribuir a obtener información complementaria acerca del panorama escultórico local⁵¹⁵, pero sí conocemos algunos datos sobre la realización de escultura arquitectónica que evidencian una clara tendencia a la abreviación de los elementos naturalistas.

Durante todo el siglo IV, en la ciudad se continuaron realizando capiteles en los que se aprecia, por ejemplo, que en estos momentos la apropiación de fórmulas

⁵⁰⁹ I. RODÁ DE LLANZA, "El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial", S. F. RAMALLO ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, p. 407.

⁵¹⁰ W. TRILLMICH, "Reflejos del programa estatuario del Forum Augustum en Mérida", J. MASSÓ-P. SADÁ (eds.), *Actas de la II Reunión de escultura romana en Hispania*, Tarragona, 1996, pp. 95-108.

⁵¹¹ J. ARCE MARTÍNEZ, "Posible retrato de un emperador del bajo imperio de Augusta Emerita", *Habis*, nº 5, 1974, pp. 153-160; IDEM, "Retrato de un Emperador ó César del Bajo Imperio en Augusta Emerita", *Cuadernos Emeritenses*, nº 22, 2003-c, pp. 71-84.

⁵¹² Es probable que dicho programa decorativo, referido en la propia inscripción en la cual se nos informa de la restauración del espacio, fuese dispuesto en la *spina*, J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 123. No hemos de olvidar en dicho contexto de restauraciones los relieves referidos con el posible emperador a caballo.

⁵¹³ MNAR, nº inv. 6.301, T. NOGALES BASARRATE, "Brocal de pozo", *Aqua Romana. Técnica humana y fuerza divina (Cornellá de Llobregat-Lisboa-Mérida-Madrid, 2004-2005)*, Barcelona, 2004, p. 286.

⁵¹⁴ J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, p. 127.

⁵¹⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 255. No cabe duda de que la ausencia de sarcófagos con relieves en Mérida es uno de los elementos más desconcertantes para este siglo y el siguiente, especialmente si tenemos en cuenta la grandilocuencia que las manifestaciones escultóricas de la ciudad van a empezar a evidenciar a lo largo del siglo VI.

orientales es solamente relativa y que en el repertorio ornamental se mantuvo aún el orden jónico. Mediante esta última particularidad podemos individualizar algunas de las evoluciones de carácter morfológico que se están operando en la escultura local. Así, el modo cada vez más sumario⁵¹⁶ con el que se resuelven los motivos en espiral dispuestos en los ángulos de los capiteles se presenta como un primer paso para la sistematización de las volutas lisas a dos planos, tan comunes en la ornamentación emeritense desde el siglo V.

Si dejamos de lado el apartado correspondiente a los sarcófagos, podemos afirmar que la producción escultórica emeritense del final de la Antigüedad se presenta bajo una serie condicionantes muy similares a los que podemos encontrar en otros centros de producción de la cuenca Mediterránea. En primer lugar resulta de especial interés resaltar el hecho de que a lo largo del siglo IV, el instrumental técnico con el que contaron los escultores en Occidente no había cambiado en esencia con respecto de las centurias anteriores⁵¹⁷. Este siguió siendo el mismo durante buena parte del siglo, amplio y diversificado, tal y como se puede apreciar en los trabajos de labra de obras como el sarcófago de Junius Bassus, máximo exponente de la corriente escultórica más conservadora⁵¹⁸. Sin embargo, un factor que sí debió incidir de manera importante en las inflexiones sufridas en la labor escultórica tardoantigua es que, tal y como se desprende de algunas fuentes escritas, durante la centuria se produce un descenso significativo en el número de trabajadores cualificados de la piedra⁵¹⁹. Al mismo tiempo, la relativa homogeneidad temática y estilística que presentaron los talleres de época imperial empieza a evidenciar claros síntomas de fragmentación en los años que preceden al mandato de Teodosio I.

De tal forma, ya desde el tercer tercio del siglo vamos a encontrarnos con una irrupción paulatina de diversos rasgos localistas cuyo principal denominador común no es otro que una continua tendencia hacia el dominio de la planitud en las superficies escultóricas⁵²⁰. Cabe cuestionarse hasta qué punto esta propensión técnica vino condicionada por una presumible alteración en el sistema de producción. Este rasgo de identidad se puede observar fácilmente en Mérida en piezas como el citado

⁵¹⁶ E. DOMÍNGUEZ PERELA, 1987, p. 260.

⁵¹⁷ R. CORONEO, "Scultura altomedievale in Italia. Materiali, tecniche di esecuzione e metodi di studio", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, p. 48.

⁵¹⁸ El sarcófago de Junius Bassus, a pesar de presentar novedades importantes desde el punto de vista iconográfico, no deja de ser un ejemplar marcadamente continuista en el sentido técnico y estilístico.

⁵¹⁹ J. PUIG I CADAFALECH, *L'art wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XIIe siècle*, Paris, 1961, p. 10.

⁵²⁰ G. RIPOLL LÓPEZ, "Sarcófagos de la Antigüedad Tardía Hispánica: importaciones y talleres locales", *Antiquité Tardive*, I, 1993, p. 155-156.

pluteal dionisiaco o en el conocido como relieve de Noé (FIG. 006) , y presenta semejantes características a las que encontramos en otras labores escultóricas peninsulares de ejecución coetánea tales como los sarcófagos de la Tarraconensis o el capitel con representaciones mitológicas de la *Villa Fortunatus* en Fraga, Huesca (Fig.007) ⁵²¹. Una observación detallada de estas obras nos lleva a formular el planteamiento siguiente: en un panorama escultórico cada vez más susceptible de ser atendido en términos de provincialización, uno de los principales elementos homogeneizadores de caracteres debió ser el cambio producido en los procesos de elaboración. Si asumimos el descenso en el número de profesionales cualificados y consideramos que la demanda de producción escultórica debió mantenerse a un nivel de cierta continuidad, podremos verificar que los cambios se hicieron notar con prontitud en las manufacturas.

Sin ir más lejos, durante la segunda mitad del siglo IV es común en Occidente encontrar una simplificación de las estructuras y de los motivos de escultura arquitectónica destinados a las iglesias, que fueron decoradas con presteza en la mayoría de los casos. Las exigencias dictadas por la reducción de los tiempos de ejecución no solo determinaron los mecanismos de selección de ornamentos, sino que al mismo tiempo condicionaron el modo en el que debían implantarse aquellos motivos de reciente incorporación⁵²². Este fenómeno se produjo primeramente en las obras de carácter cívico-religioso, y más tarde se convertiría en la seña de identidad de un importante número de talleres especializados en determinados formatos a nivel local, circunstancia esta última cada vez más común conforme nos aproximamos al siglo V⁵²³.

Ante un panorama semejante al que acabamos de enunciar cabría realizar una puntualización acerca de las influencias externas que empezaron a recibir los talleres hispanos. Ha existido una tendencia generalizada a individualizar influencias concretas llegadas de Oriente, del Norte de África o de Rávena a partir de los siglos V y VI. Sin embargo ya en el siglo IV se manifiestan una serie de rasgos que, originados en los muy activos talleres minorasiáticos desde el siglo III, se habían difundido

⁵²¹ Museo de Zaragoza, nº inv. 27.1.4. Vid. al respecto M. V. ESCRIBANO PAÑO-G. FATÁS *et alii*, *La Antigüedad Tardía en Aragón (284-714)*, Zaragoza, 2001, pp. 135-136.

⁵²² Sabemos que desde la segunda mitad del siglo IV algunos talleres como el romano, sujetos a una elevada demanda de escultura arquitectónica y litúrgica, terminaron por incorporar un significativo número de motivos decorativos de origen egeo y minorasiático a sus repertorios, de tal forma que en poco tiempo éstos se habían visto sensiblemente modificados precisamente a causa de la irrupción de unidades ornamentales más sencillas que facilitaban, abarataban y aceleraban la producción, R. CORONEO, *Scultura altomedievale in Italia: materiali e tecniche di esecuzione, tradizioni e metodi di studio*; Cagliari, 2005, p. 15.

⁵²³ S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, p. 13.

paulatinamente a lo largo y ancho de la cuenca mediterránea avalados por la elegante sencillez de sus motivos y por la innegable capacidad de adaptación de los mismos a cualquier tipo de superficie. Estos, gestados en su inmensa mayoría en los sarcófagos áticos del siglo III, respondían fundamentalmente a una profusión de elementos vegetales que tradicionalmente han sido vinculados a la ulterior producción ravenaica de tipo heráldico⁵²⁴. Así, los criterios a seguir en aquello que concierne a la selección de unidades vegetales se habían visto fuertemente modificados desde los años centrales de la cuarta centuria mediante el importante tránsito de escultura arquitectónica inspirada en dichos motivos minorasiáticos⁵²⁵, los cuales habían sido exportados hacia Occidente en primera instancia desde el ámbito egeo y más tarde desde la propia Roma.

Conviene igualmente realizar una breve puntualización acerca de las características aparecidas en la escultura decorativa de este siglo sobre la base de una hipotética relación de dependencia de estas últimas con respecto de otros ámbitos de la producción de las artes plásticas. A nuestro juicio el dominio artístico que ejemplifica con mayor clarividencia los cambios estéticos que se están operando en la centuria, y que tendrán consecuencias inmediatas en la producción escultórica es el de la musivaria. En el contexto lusitano esta producción vino marcada por unas pautas que, a medio camino entre la restauración y la creación, iban a dar lugar a una serie de nuevos resultados de naturaleza estética y estilística. Si bien en el marco rural la mayor parte de los viejos pavimentos musivos no fueron reformados salvo raras excepciones⁵²⁶, en Mérida y en su *territorium* más inmediato se siguieron realizando excelentes ejemplares durante todo el siglo IV. En ellos se pueden apreciar una serie de características ciertamente interesantes de cara a nuestro cometido.

En primer lugar advertimos una corriente más bien conservadora y fiel a los esquemas de elaboración musiva de época altoimperial. Buenos ejemplos de esta tendencia, que acabaría por desaparecer a lo largo de la siguiente centuria, son el llamado Mosaico de los Siete Sabios hallado en la Calle Holguín⁵²⁷ o las escenas figurativas presentes en los mosaicos de la villa de El Hinojal⁵²⁸, sita a menos de veinte

⁵²⁴ IBIDEM, p. 26.

⁵²⁵ R. CORONEO, 2007, pp. 48 y ss.

⁵²⁶ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 21.

⁵²⁷ MNAR, nº inv. CE36202; J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “Nota sobre el mosaico de los siete sabios de Mérida”, *Mosaicos romanos. Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre mosaicos romanos*, Madrid 1985 pp. 181-187.

⁵²⁸ IDEM, “La villa romana de El Hinojal en la Dehesa de Las Tiendas (Mérida)”, *Noticiario Arqueológico Hispano*, 4, Madrid, 1975, p. 446. Cabe decir que si las escenas de carácter figurativo de este excelente conjunto responden a una serie de patrones comunes en los siglos anteriores, en la mayor parte de las composiciones geométricas y en lugares puntuales como el panel de las cráteras (MNAR, nº inv. CE37192) se anuncian ya elementos propios de nuevas sintaxis compositivas.

kilómetros al noroeste de Mérida⁵²⁹. Por otra parte, encontramos ejemplares como el imponente Mosaico de los Aurigas⁵³⁰ y el a simple vista muy diverso Mosaico de Orfeo y los animales⁵³¹, encontrado en la Travesía de Pedro María Plano. Estos dos ejemplares parecen pertenecer a ámbitos de imagen y a talleres muy distintos si atendemos a la exuberancia cromática y a la complejidad compositiva del primero con respecto de la sencillez del segundo. Sin embargo en ambos llama la atención el protagonismo que se ha otorgado a los esquemas geométricos. En el mosaico del Auriga (Fig.008) los motivos no figurativos se despliegan en el plano de manera abigarrada, hasta tal punto que llegan a “asfixiar” las escenas de carácter narrativo-figurativo⁵³². En el mosaico de Orfeo (Fig.009), las composiciones geométricas han adquirido una importancia igual o incluso superior a la de las figuraciones. Por último encontramos el pavimento musivo de la “casa-basílica” (Fig.010), en el cual el protagonismo de los enunciados geométricos es total. No sería necesaria la reducida gama cromática de sus teselas –una característica frecuente en varias composiciones musivas emeritenses de cronología anterior- para darnos cuenta de los resultados obtenidos mediante el uso de una composición geométrica rigurosamente adusta.

A tenor de lo visto tal vez podríamos pensar que entre el mosaico de los Siete Sabios y el de la “casa-basílica” se evidencia un declinar cualitativo en el devenir de la producción musiva local. Ya hemos hablado y volveremos hablar de los problemas derivados de las lecturas de las obras de arte desde las teóricas detecciones de elementos de decadencia. En cualquiera de los casos, lo que sí parece claro es que los enunciados estéticos de los mosaicos de la “casa-basílica” y de las otras composiciones geométricas aludidas son aquellos que terminarán por convertirse en dominantes y por consiguiente poseen un mayor peso a la hora de caracterizar la configuración visual de la escultura decorativa, especialmente de aquella del siglo V. Buena parte de esta coyuntura viene explicada a través de la disminución en la producción de mosaicos hispanos durante el siglo III. Si bien muchos talleres habrían de retomar su actividad

⁵²⁹ Podemos encontrar una enumeración razonada de los episodios musivos y de los esquemas ornamentales que sitúan estas obras en un plano marcadamente continuista en J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “El mosaico de los siete sabios hallado en Mérida”, *Anas I*, 1988, pp. 105 y ss.

⁵³⁰ MNAR, nº inv. CE26389.

⁵³¹ MNAR, nº inv. CE36193; J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos”, *Monografías emeritenses*, 4, 1990, pp. 37-49.

⁵³² Un fenómeno semejante lo encontramos en las coetáneas representaciones musivas de la villa del “Olivar del Centeno”, M. C. GARCÍA-HOZ ROSALES, “Los mosaicos de la villa romana del “Olivar del Centeno” (Millanes de la Mata, Cáceres): un repertorio iconográfico bajoimperial”, *Anas*, 11-12, *El tiempo en los mosaicos de Hispania: iconografía, modos de asociación, contexto histórico y arquitectónico*, 1999, pp. 133-144.

en coincidencia con los años finales de la Tetrarquía⁵³³, cabe decir que en su producción se advierte una inclinación cada vez más plausible a privilegiar las unidades ornamentales de cariz geométrico⁵³⁴. Consideramos que el importante papel que este tipo de esquemas va a desempeñar en la escultura decorativa emeritense puede encontrar parte de sus orígenes en esta particularidad, que se desarrollaría en paralelo a la constatación de semejantes motivos en las estelas populares tardorromanas⁵³⁵. Es más, seguramente sea a lo largo de la segunda mitad del siglo IV cuando se empieza a evidenciar con mayor clarividencia la existencia de un punto de juntura de valor trascendental entre el arte popular y el arte oficial.

Si la primera concurrencia entre estas dos esferas de la representación se aprecia principalmente en el ámbito del mosaico y viene caracterizada por la apropiación, por parte de la oficialidad, de una corriente hasta entonces propia de lo popular –la proliferación de estructuras geométricas–, podemos advertir un fenómeno muy semejante que, operado sobre todo en las manifestaciones escultóricas, sigue un camino inverso. Durante el siglo IV, y a través de una serie de modestas representaciones en piedra realizadas en Hispania, se revela una parte del proceso de absorción que los artistas populares debieron llevar a cabo con respecto de los códigos visuales pertenecientes a la oficialidad. Es bien conocido el hecho de que desde época augusta, y más especialmente durante la dinastía antonina, fue frecuente la elaboración, por parte de los talleres escultóricos imperiales, de programas decorativos que, partiendo de las creaciones helenísticas y bajo el aspecto de una retórica de género, fundamentaron su discurso ornamental en la profusión de elementos vegetales eventualmente acompañados de figuraciones humanas o animales. Estas escenas, mediante las cuales se buscaba transmitir una serie de valores preestablecidos –abundancia, ventura, bienestar...– e ideológicamente asociados a los promotores de su realización, debieron trasladarse durante el siglo III al ámbito doméstico⁵³⁶. Entre los

⁵³³ J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, “El mosaico tardoantiguo en Hispania”, *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: “Aspetti e problema di archeologia e storia dell'Arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo”*, Ravenna, 6-12 aprile 1992, Bolonia, 1992, p. 100.

⁵³⁴ En las realizaciones musivas elaboradas a lo largo del siglo IV podemos apreciar que el uso de las composiciones geométricas es sensiblemente diverso de aquel que de las mismas habían realizado otros talleres lusitanos durante época severa. Tomando como ejemplo las realizaciones geométricas de los mosaicos de Conímbriga nos damos cuenta que éstas presentan una fisonomía marcadamente naturalista y un valor complementario a través del cual las representaciones figurativas se ven considerablemente dinamizadas.

⁵³⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 35.

⁵³⁶ No olvidemos que durante el siglo III se estaba produciendo igualmente la asimilación y transformación, por parte de los talleres occidentales, de los motivos escultóricos vegetales presentes en la escultura minorasiática con todas las inflexiones que ello produjo.

siglos IV y V dichas composiciones, aun escasas en número, aparecen en fragmentos de modesta hechura que vienen a constatar lo que acabamos de adelantar⁵³⁷. Algunos testimonios escultóricos de singular interés a la hora de ilustrar esta dinámica son la placa aparecida en las excavaciones de l'Almoina de Valencia en 1992⁵³⁸ (Fig.011), una pareja de relieves con pavos encontrada en Estepa⁵³⁹ (Fig.012), un fragmento de pilastra hallado en Osuna ⁵⁴⁰ (Fig.013), y dentro de la Lusitania, la pequeña placa con ave de Candeleda⁵⁴¹ (Fig.014) o un magnífico fragmento de fuste procedente de Beja⁵⁴² (Fig.015). Todas estas obras, carentes de cualquier indicio iconográfico que pueda incluirlas en un contexto cultural cristiano, seguramente pertenecieron a ámbitos privados en los cuales se debió producir primeramente el proceso de concurrencia al que acabamos de referirnos, en este caso entre códigos visuales oficiales y medios de ejecución de naturaleza en esencia modesta.

La a priori contradictoria asociación entre elementos procedentes de dos esferas de la cultura que hasta entonces habían exteriorizado sus identidades visuales haciendo uso de un vocabulario icónico divergente constituye una de las principales características que a nuestro juicio definen al siglo IV. Podemos apoyarnos en esta hipótesis para explicar la condición heterogénea de la escultura de este período, así como la génesis estética de aquella que se va a desarrollar en las centurias siguientes. Igualmente, la gran labor restauradora que tuvo lugar a lo largo de estas décadas en Mérida y en otros enclaves urbanos hubo de producir una particular relación entre los pobladores y las manifestaciones artísticas elaboradas en sus respectivas ciudades durante las épocas pasadas. Este fenómeno debió dar lugar a un intenso proceso de reinterpretación cuyo objeto no fue otro que el vasto bagaje visual que había producido el Imperio durante su larga existencia. Así, para la realización del Arco de Constantino, dedicado en 315, se habían utilizado una serie de relieves de época altoimperial atendiendo a una voluntad de anticuariado de la que debieron participar varios

⁵³⁷ Sabemos que el cristianismo, entre finales del siglo IV y principios del V va a empezar a hacer uso del discurso estético de la *Aurea Aetas* mediante la modificación de sus significados. Sin embargo, antes de que esta asimilación tuviese lugar es importante tener en cuenta el hecho de que este tipo de morfologías no debían pertenecer ya en exclusiva a la esfera de la oficialidad.

⁵³⁸ Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Valencia, n° inv. 0800; C. MARÍN JORDÁ-A. RIBER I LACOMBA-M. ROSSELLÓ MESQUIDA, *L'Almoina. DE la fundació de València als orígens del cristianisme*, Valencia, 1999, p. 23.

⁵³⁹ Museo Arqueológico de Sevilla, n° inv. RE9018; C. FERNÁNDEZ CHICARRO, "Museo Arqueológico de Sevilla: adquisiciones de 1958-1961", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, XIX-XXII, 1958-1961, Madrid, 1963, p. 152 y figs. 79-80.

⁵⁴⁰ En colección privada de la Familia Fajardo Martos; S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, p. 68 y lám. XXXIV.

⁵⁴¹ La pieza se encuentra en una propiedad particular en Candeleda (Ávila); F. FERNÁNDEZ GÓMEZ, "El santuario de Postoloboso (Candeleda, Ávila), *Noticiario Arqueológico Hispánico -Arqueología*, 2, 1973, p. 235, lám. XXVI.2.

⁵⁴² Para una mención bibliográfica detallada del fuste, S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, p. 78; lám. XL.

escultores a lo largo de la centuria. Sin embargo, en determinados ámbitos de la producción –especialmente en aquella de condición masiva, como la que iba dirigida a las iglesias-, la utilización de una “voluntad artística” ajena e impropia de aquel momento⁵⁴³ trajo como resultado una consciente ruptura con varios elementos derivados del clasicismo.

Dicha cesura se manifestó primeramente en una tendencia generalizada hacia la simplificación de las estructuras ornamentales⁵⁴⁴. Esta práctica dotó, como señalábamos anteriormente, de cierta homogeneidad a un siglo IV marcado igualmente por la a priori contradictoria convivencia entre rasgos arcaicos y elementos nuevos que, en fase de incubación, terminarían por manifestarse a lo largo de las centurias que estaban por venir⁵⁴⁵. Es este el contexto artístico que existió en las principales ciudades del Imperio en el momento del triunfo del cristianismo. Atendiendo a efectos teóricos y prácticos, la ciudad de Mérida no debió suponer una excepción.

2. El siglo V. Colisión de poderes y afirmación de alternativas.

Si el siglo IV había supuesto para la ciudad de Mérida un período continuista en el cual se había constatado la convivencia entre la autoridad imperial y la progresiva emergencia del cristianismo, la quinta centuria viene marcada por la paulatina disgregación del poder romano y por la consolidación de la nueva religión. Como veremos, no se produjo ni muchísimo menos un proceso de sustitución en lo referente al ejercicio del poder, sino más bien un nuevo panorama en el cual el cristianismo, y con él sus expresiones artísticas, hubieron de convivir con una serie de condicionantes históricos que estarían llamados en buena medida a incidir en una nueva orientación del sistema de mentalidades y creencias, así como en la materialización de las mismas en el dominio de la plástica.

Si bien la llegada de suevos, vándalos, alanos y visigodos al solar peninsular no supuso una fractura total en todos los ámbitos de la vida cotidiana, sí que podemos afirmar que, con motivo de los acontecimientos sucedidos a lo largo de esta fase, la cosmovisión de los moradores de la Península iba a adquirir una serie de nuevos

⁵⁴³ A. RIEGL, 1992 (1901), p. 142.

⁵⁴⁴ R. CORONEO, 2007, p. 48.

⁵⁴⁵ No deja de resultar contradictorio desde una perspectiva propia de la historia del arte que los elementos considerados por nosotros como arcaicos hallan sido tenidos en más alta consideración que aquellos innovadores que se estaban fraguando, sin ir más lejos, entre los obradores de escultura que reinterpretaron los modelos minorasiáticos, o entre los talleres de mosaístas africanos, quienes como veremos, estaban proponiendo toda una nueva y revolucionaria visión del espacio y de su asociación con lo sagrado.

elementos característicos que muy poco tenían ya que ver con aquella de sus antepasados. De esta forma, y en lo que respecta a la creación artística, cabe señalar que muchos de los cambios que en el siglo IV se estaban produciendo a nivel estilístico, terminaron por adquirir nuevas dimensiones de expresión en el plano estético que en muchos casos nos acercan más al mundo altomedieval que al de la antigüedad.

Hidacio de Chaves, una de las principales fuentes de cara al conocimiento de la situación política hispana en este momento tan complejo, dice escribir su *Chronica* desde el extremo del mundo, desde el lugar más lejano del mismo⁵⁴⁶. A pesar de que, tal y como veremos, la hipérbole es una de las figuras retóricas más presentes en la redacción del obispo galaico, podemos asumir que Hispania va a acrecentar en cierto modo el relativo aislacionismo del que ya había dado síntomas durante la centuria anterior. Por decirlo de alguna manera, la antigua *Diocesis Hispaniarum* iniciaba en el siglo V una larga travesía en la cual la particularidad, a tenor de las circunstancias históricas, se convertirá en uno de sus principales signos de distinción. Los factores que explicarían esta coyuntura son de naturaleza muy diversa, y vienen definidos principalmente por la presencia en la Península de múltiples detentadores de autoridad que acabarían por modificar el panorama geopolítico a lo largo de varias décadas.

Son muchos los elementos de ruptura que el siglo V ofrece con respecto al anterior horizonte cultural, como la progresiva desaparición de ciertos espectáculos públicos otrora promovidos por las autoridades imperiales⁵⁴⁷ o la paulatina inoperancia de las leyes que velaban por la conservación y reparación de los edificios públicos. Los factores que explicarían esta nueva realidad poseen una naturaleza muy diversa y aparecen constatados fundamentalmente a través de una serie de destrucciones de las cuales se ha hecho eco la arqueología en la propia Mérida⁵⁴⁸ y en otros importantes centros urbanos peninsulares. De manera complementaria a esta cesura en el espectro cultural hay que señalar que la relativa unidad política que había facilitado el poder romano se vio transformada mediante lo que vino a ser un verdadero proceso de disgregación territorial. Conforme la inoperancia del aparato estatal romano se hace más evidente, este va a ver sustituidos sus mecanismos de control por parte de una serie de nuevos actores. Entre ellos cabe mencionar las recién instaladas élites germanas o a las grandes familias senatoriales hispanorromanas que

⁵⁴⁶ Hidacio, *Chronica*, 1 (praefatio), R. W. BURGESS, *The Chronicle of Hydatius and the Consularia Constantinopolitana*, Oxford, 1993.

⁵⁴⁷ P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 147.

⁵⁴⁸ IDEM, 1999, p. 130.

ejercieron su poder especialmente en el Levante, en la Bética y en la propia Lusitania⁵⁴⁹. Paralelamente a la labor de gobierno desempeñada por estos grupos se produce la entrada en escena de algunos colectivos que, por iniciativa privada, trataron de ocupar el vacío dejado por la administración romana en lo referente a cuestiones económicas y comerciales. La antigua *Diocesis Hispaniarum* se vio transformada pues en un escenario marcado por la diversidad de caracteres autónomos en el cual las jerarquías eclesiásticas estaban llamadas a convertirse en el principal elemento de cohesión⁵⁵⁰. La Iglesia, que se cuidó de preservar el eficiente andamiaje de la antigua territorialidad mediante el sistema diocesano, emergería con fuerza a pesar de los múltiples contratiempos a los que tuvo que hacer frente.

La Iglesia, en tanto órgano detentador de poder complementario, iba a encontrar en las ciudades su principal instrumento de actividad pastoral. A través de ellas las iglesias hispanas trataron de cimentar una serie de lazos que, desde una perspectiva tanto ideológica como material, proyectaran su dominio en el ámbito ciudadano sobre el mundo rural, garante este último de una buena parte de sus ingresos. Al mismo tiempo, la ciudad fue el lugar idóneo para que la Iglesia evidenciara su potestad ante los ojos de sus habitantes. La jerarquía eclesiástica se ocupó, en estas circunstancias, de prolongar muchas de aquellas prácticas escénicas que habían sido propias de la anterior autoridad romana. Parecía claro que el primer requisito en este sentido no era otro que el de manifestar la presencia física de la autoridad episcopal en el seno de las ciudades.

Tal y como señalábamos en el epígrafe anterior, en Mérida siguieron utilizándose durante el siglo V varios edificios públicos de época imperial, entre ellos los foros. Sin embargo, y a pesar de que a esta centuria se le haya presupuesto en más de una ocasión una disminución en el plano constructivo asociada al fenómeno de las invasiones, la realidad es que el siglo V es en Mérida un momento activo desde un punto de vista edilicio⁵⁵¹. Esta actividad vino ocasionada principalmente por la construcción de los primeros edificios cristianos dentro de la ciudad. La implantación del cristianismo en Emerita Augusta durante esta centuria conllevó una serie de cambios en el tejido urbano desde los cuales podemos afirmar que se estaba produciendo una verdadera transición en el plano cultural⁵⁵².

⁵⁴⁹ L. A. GARCÍA MORENO, 1972, p. 127.

⁵⁵⁰ A. ARBEITER, 2003, pp. 181-182.

⁵⁵¹ P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 145.

⁵⁵² P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 184-185; L. A. GARCÍA MORENO, “La transformación de la topografía de las ciudades en Lusitania en la Antigüedad Tardía”, *Revista de Estudios Extremeños*, 42, 1986, pp. 97-114.

Si aceptamos que en la mayor parte del antiguo territorio imperial se advierte una voluntad general que tendió a la preservación de las infraestructuras públicas más que a su nueva creación⁵⁵³, podremos afirmar que la mayor parte de la actividad constructiva de la centuria se centró en la realización de edificios cristianos de nueva planta. Dejando de lado los episodios de restauración asociados al puente⁵⁵⁴, a las murallas y a otros edificios puntuales dentro del entramado urbano emeritense, cabría decir que las intenciones monumentalizadoras de este momento debieron recaer principalmente, como veremos, en la edilicia cristiana. Estas edificaciones requirieron, como es lógico, de una labor de ornato. De algunas de estas tareas poseemos ya evidencias materiales, a través de las cuales podemos apreciar en primer lugar que las labores de decoración escultórica siguieron realizándose⁵⁵⁵. La producción de escultura de esta centuria presenta sin embargo una serie de caracteres que la convierten en novedosa con respecto de la que estudiábamos para el siglo anterior. Esta circunstancia viene determinada en buena medida en razón de la ubicación de la misma en un ámbito cristiano, y en razón de ciertos condicionantes de naturaleza técnica y estética de los cuales tendremos ocasión de ocuparnos más adelante.

A diferencia de los que sucedía para el siglo IV, el período que ahora nos ocupa presenta una serie de importantes carencias documentales que en determinados aspectos dificultan el enunciado de propuestas definitivas. Sin ir más lejos, la tónica general en la *pars Occidentalis* del Imperio es la existencia, a lo largo de todo el siglo, de un sorprendente desajuste entre las evidencias arqueológicas y las fuentes textuales⁵⁵⁶. Al mismo tiempo, la mayor parte de las fuentes escritas que han llegado hasta nosotros adolecen de una fuerte impronta de subjetividad derivada en buena medida de una nueva manera de concebir la narración histórica. Por si fuera poco, y a tenor de los acontecimientos acaecidos en Hispania en esta centuria, hemos de asumir que el volumen cuantitativo de referencias textuales es muy exiguo⁵⁵⁷. Esta circunstancia se torna especialmente dramática si tenemos en cuenta que durante el siglo V se produjeron algunas de las más profundas transformaciones sociales, políticas,

⁵⁵³ C. MANGO, 1975, p. 28.

⁵⁵⁴ Cfr J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *El puente romano de Mérida*, Mérida, 1983; J. ARCE MARTÍNEZ, “La inscripción del puente de Mérida de época del rey Eurico (483 d. C.)”, *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, Vol. 39, nº 2, 2008, pp. 121-126.

⁵⁵⁵ Las labores de escultura decorativa no solamente estarían presentes en los templos sino que al mismo tiempo continuaron existiendo, tal vez en menor medida, en ámbitos civiles.

⁵⁵⁶ G. RIPOLL LÓPEZ, “Romani e Visigoti in Hispania: problema di interpretazione del materiale archeologico”, P. DELOGU (ed.) *Le invasioni barbariche nel meridione dell’Impero: Visigoti, Vandali, Ostrogoti*, Cosenza, 2001, p. 101.

⁵⁵⁷ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 129.

económicas y espirituales⁵⁵⁸, que contribuirían a determinar la producción y la conducta artística de los moradores de la Península⁵⁵⁹.

2.1. Acerca de los avatares de la *Diocesis Hispaniarum*.

El establecimiento de la capitalidad de la *Diocesis Hispaniarum* en Mérida puede ser tenido como el punto de partida de la Tardoantigüedad en la ciudad. Que el siglo V supuso el final de la dominación romana en la Península es un hecho conocido, como lo son aquellos acontecimientos puntuales que terminaron por producir dicha realidad. Sin embargo, no debemos pensar que todas estas circunstancias relegaron a Emerita Augusta a un segundo plano en el panorama peninsular. La ciudad -y su provincia-, que fue escenario de algunas de las luchas entre los distintos contingentes germanos, continuó siendo uno de los más importantes centros urbanos de la tardoantigüedad occidental. De alguna manera y en este sentido, las invasiones no hicieron sino afianzar a la capital del Guadiana en el centro de gravedad de los nuevos contextos de desarrollo sociocultural.

El proceso de dislocación de la unidad territorial en la Península Ibérica se inaugura con la instalación en sus demarcaciones geográficas desde 409 de suevos, vándalos y alanos. Cabe decir que en principio esta primera gran migración no debió alterar en demasía las estructuras existentes. Los alanos, por su parte, se establecieron en Lusitania hacia 411⁵⁶⁰. Así, la presencia en la capital de su líder Atax para esa misma fecha suponía nominalmente el final del poder romano en Emerita Augusta⁵⁶¹. Sin embargo, la a priori mayor fragilidad del asentamiento alano y la riqueza de la provincia no tarda en llamar la atención de las otras tribus ya asentadas en Hispania. No mucho tiempo después y presionados por el empuje del general Constancio en la Galia, los primeros grupos de visigodos empiezan a penetrar por goteo en la Tarraconensis precisamente en el momento en el cual Ataúlfo había instalado su corte en Barcino. En el año 419 tiene lugar el enfrentamiento entre una coalición romano-

⁵⁵⁸ IDEM, "Gothorum laus est civilitas custodita: Los visigodos conservadores de la cultura clásica: El caso de Hispania", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, 2001, p. 15.

⁵⁵⁹ Cada vez se ha adquirido una mayor conciencia de la importancia que encierra una comprensión profunda del siglo V de cara a recrear un panorama objetivo lo suficientemente sólido que permita establecer patrones de continuidad y ruptura en el devenir de las centurias posteriores, L. GARCÍA MORENO, "Mérida y el reino visigodo de Tolosa", *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 1982, p. 227. A nuestro parecer esta consideración se hace extensible al dominio artístico.

⁵⁶⁰ Hidacio, *Chronica* 2, XVII.

⁵⁶¹ J. PAMPLIEGA NOGUÉS, *Los germanos en Hispania*, Pamplona, 1998, pp. 368 y ss.

sueva y los contingentes vándalos y alanos en los montes Nervasos⁵⁶². La victoria de la coalición debilitó considerablemente a los alanos, afianzó la posición de los suevos de Hermerico en el noroeste de la Península, e iba a provocar a la postre el desplazamiento de los vándalos hacia el sur⁵⁶³.

Según se desprende del testimonio de Hidacio, la marcha de los vándalos hacia posiciones más meridionales pudo haber sido motivada por la actividad de Heremigario, caudillo suevo que traspasó los límites de la Galaecia para hostigar a Genserico. El obispo de Chaves refiere igualmente que Heremigario tomó la ciudad de Mérida en 429, y acto seguido profanó el *tumulus* de Santa Eulalia, lo cual le causó la muerte por ahogamiento en las aguas del Guadiana, atribuida a causas sobrenaturales⁵⁶⁴. A finales del primer tercio del siglo V los vándalos se hallaban masivamente instalados en el norte de África y los alanos se encontraban considerablemente desfallecidos a causa de las acciones que por orden imperial los visigodos habían emprendido contra ellos. Así las cosas, a principios del segundo tercio del siglo V, la principal fuerza de ocupación externa en Hispania venía personificada en los contingentes visigodo y suevo. Estos últimos, por su parte, no renunciaron a sus ambiciones expansionistas y trataron de extender sus dominios desde Braga hacia tierras béticas y lusitanas durante el reinado de Requila.

En 431 tiene lugar el enfrentamiento entre las tropas de Requila y un grupo de resistencia organizado por Andevotus en el río Genil, concluyendo con la victoria del primero⁵⁶⁵. Dicho episodio resulta altamente significativo si tenemos en cuenta que la victoria de Requila sobre este personaje aseguró el dominio suevo sobre la Hispania occidental durante los años siguientes. Sabemos igualmente que la oposición de los hispanorromanos béticos y lusitanos hacia Requila fue lo suficientemente activa como para comprender que éstos se opusieron en todo momento a cualquier tipo de

⁵⁶² Hidacio, *Chronica*, 2, XXV

⁵⁶³ IBIDEM, 90, V. Desde ese momento y a lo largo de la década de 420 los vándalos inician su gran salto hacia el mar, instalando en el Norte de África un nuevo reino que se prolongará durante más de un siglo. La presencia vándala en Cartago supondrá al mismo tiempo un importante punto de inflexión en la actividad naval desarrollada en el Mediterráneo Occidental.

⁵⁶⁴ No deja de ser interesante la reflexión planteada al respecto de esta mención de Hidacio por parte de Javier Arce. Para este investigador, el *tumulus* no sería una referencia al edificio martirial en sí mismo sino que podría estar funcionando como una metonimia alusiva a la ciudad. J. ARCE MARTÍNEZ, 1992, p. 9. Si bien el dato de Hidacio viene a constatar la existencia del edificio, la propuesta de Arce no deja de ser significativa de cara a comprender la asociación que para aquel momento existía entre la ciudad y la santa. Este vínculo, no lo olvidemos, fue en todo momento vehiculado por parte de la jerarquía eclesiástica local.

⁵⁶⁵ J. ARCE MARTÍNEZ, *Bárbaros y romanos en Hispania*, Madrid, 2007, p. 205. Rechila se apropió del tesoro de Andevotus a la conclusión de la contienda, Hidacio, *Chronica*, 106.

dominación externa⁵⁶⁶. Requila, que llegó a apoderarse de Hispalis, retrocedió hasta Mérida, donde le encontramos en 439⁵⁶⁷, lo cual nos lleva a suponer que en ella estableció su capital y que supo defenderla contra los ataques visigodos antes de que le sobreviniera la muerte en 448⁵⁶⁸.

A Requila le sucede su hijo Requiario, que continúa la política expansionista de su padre, tratando de extender sus dominios hacia la Cartaginense y la Tarraconense. Por este motivo, Roma envía a Hispania a un contingente visigodo liderado por Teodorico II, que en 456 consigue derrotar a los suevos en la batalla del río Órbigo, no lejos de Astorga. Con la desaparición de escena de Requiario en las postrimerías de la derrota militar, los suevos comienzan a quedar relegados nuevamente a la Galaecia, mientras que Teodorico lleva a cabo una intensa campaña de devastación y saqueo que le sitúa en el mismo año de 456 a las puertas de Mérida. Ocupa la ciudad pero no la destruye, según las fuentes, nuevamente por mediación de Santa Eulalia⁵⁶⁹, y poco tiempo después se retira de la Península con motivo de la derrota en Piacenza del emperador Avito a manos de Mayoriano.

A la cabeza del contingente visigodo dejó en Mérida Teodorico a Agiulfo, pero las menciones de Hidacio sobre la ciudad se tornan vagas e imprecisas desde 457. Tal y como veremos más adelante, conocemos de la circunstancia emeritense nuevamente en 483 con motivo de la restauración del puente. En cualquier caso, cabe suponer que la ocupación de la ciudad por parte de los visigodos no debió hacerse efectiva hasta los últimos años del reinado de Eurico y en coincidencia con el fin del Imperio Romano de Occidente⁵⁷⁰. Con la conclusión del siglo, dicha ocupación debió incrementarse sensiblemente, al menos si aceptamos los datos ofrecidos por la *Cronica Cesaraugustana*, según la cual los primeros traslados importantes de población visigoda hacia la Península tendrían lugar mediada la década de 490.

Tal y como hemos podido comprobar, la secuencia de acontecimientos históricos que venimos de resumir resultó ciertamente determinante para Hispania y sobre todo para Mérida, cuyo control efectivo motivó buena parte de las decisiones militares de los recién llegados desde el primer momento. Esta circunstancia no hace

⁵⁶⁶ R. SANZ SERRANO, 2009, p. 195.

⁵⁶⁷ Isidoro de Sevilla, *Historia Suevorum*, IX.

⁵⁶⁸ El tan estrecho vínculo existente entre los suevos y Mérida durante estos años ha llevado a García Moreno a plantear la posibilidad de que la ciudad hiciera las veces de una suerte de capital sueva del sur, L. A. GARCÍA MORENO, 1982, p. 230.

⁵⁶⁹ Hidacio, *Chronica*, 80 y 175.

⁵⁷⁰ S. ANDRÉS ORDAX, 1982, p. 17 y ss.

sino evidenciar la relevancia social, política, estratégica⁵⁷¹ y económica que la capital del Guadiana poseía en los últimos años de la Antigüedad. Así las cosas, el control de la Lusitania ejemplifica la situación que se vivió desde los primeros años del siglo V al hilo del manejo, por parte de las distintas fuerzas de poder, de determinados enclaves geográficos. Los hispanorromanos, por su parte, dejaron de contar con un aparato estatal instrumentalizado que garantizase no solamente la continuidad de las anteriores estructuras administrativas, sino también de sus modos de vida. Para 438, momento en el cual se promulga el *Codex Theodosianus*, desconocemos los límites de la extensión de la autoridad romana en zonas tan amplias como la comprendida entre los ríos Duero y Tajo⁵⁷². Así, la progresiva desaparición del poder romano se evidencia a lo largo de todo el siglo V. Mientras que las autoridades imperiales de Constantinopla se vieron incapaces de controlar suelo occidental durante toda la centuria salvo en contadas excepciones⁵⁷³, las antiguas prefecturas de Italia y de las Galias –esta última incluía a la *Diocesis Hispaniarum*– hubieron de responder por su cuenta ante las distintas aspiraciones de los recién llegados.

En Hispania, el desmantelamiento del poder romano fue respondido en ocasiones mediante la aparición de ejércitos establecidos a través de un sistema de patronazgo privado de carácter meramente local⁵⁷⁴. La incapacidad de estos últimos para poner freno a las pretensiones territoriales y económicas de los dirigentes germánicos fue sin duda uno de los factores que motivaron al propio Hidacio a solicitar en vano la ayuda de Aecio contra los suevos en 431 y a apelar a las autoridades imperiales establecidas en Rávena con idéntico propósito y resultado⁵⁷⁵. No podemos olvidar que Hidacio, además de ser obispo de Aquae Flaviae –actualmente Chaves–, era un propietario hispanorromano para quien la presencia en este caso de los suevos en la Galaecia suponía una firme amenaza desde el punto de

⁵⁷¹ La óptima posición ofrecida por el enclave emeritense no solamente permitía acceder con facilidad a los territorios béticos y galaicos sino que aseguraba unas notables vías de comunicación con la submeseta norte, con el valle del Ebro a través de Toledo y las Galias, L. A. GARCÍA MORENO, 1982, p. 232.

⁵⁷² J. M. PÉREZ-PRENDES, “Las bases sociales del poder político (Estructura y funcionamiento de las instituciones político-administrativas)”, J. M. JOVER ZAMORA (dir.) *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*. Historia de España fundada por Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991, p. 59.

⁵⁷³ M. VALLEJO GIRVÉS, 2004, p. 129.

⁵⁷⁴ C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, “El gobierno de las ciudades en España del siglo V al X”, *La città nell'Alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, VI, Spoleto, 1959, p. 360; R. SANZ SERRANO, “Aproximación al estudio de los ejércitos privados en Hispania durante la Antigüedad Tardía”, *Gerión*, 4, 1986, pp. 225-264.

⁵⁷⁵ M. JUSTINO MACIEL, “Vectores del arte paleocristiano en Portugal nos contextos suevico e visigótico”, *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: “Aspetti e problemi di archeologia e storia dell'Arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo”*, Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine. Ravenna, 6-12 aprile 1992, pp. 449-450.

vista material. La actitud de Hidacio en este sentido debe servirnos para aceptar que la presencia en Hispania de los grupos germanos supuso un importante impacto sobre los pobladores hispanorromanos. Más allá de las controversias religiosas entre ambas comunidades –que se agudizarían especialmente durante el siglo VI-, la coexistencia de estas en un mismo territorio produjo una serie de conflictos de interés cuya magnitud no podemos omitir. Estos choques se vieron reflejados tanto en el aspecto económico y fiscal como en el dominio cultural en su totalidad.

Por mucho que nos empeñemos en relativizar la condición traumática que la historiografía tradicional había asignado al siglo V en su conjunto, se hace difícil no especular acerca de los cambios producidos en los modos de vida y en la propia concepción del mundo de la población hispanorromana de aquellos años a tenor de los acontecimientos. A la fragmentación territorial, a los combates armados y a la vulnerabilidad financiera de los nuevos enclaves administrativos habría que añadir una serie de hambrunas y epidemias que se constatan a lo largo de todo el siglo⁵⁷⁶, revueltas populares asociables a un modelo económico tambaleante⁵⁷⁷ y un horizonte social marcado por un sentimiento generalizado de inseguridad. Incluso la Iglesia hispana, que había demostrado con creces su capacidad de maniobra a nivel doctrinal y administrativo durante la centuria anterior, se vio afectada por la nueva situación de debilidad. Ello se tradujo en una serie de incidentes de especial delicadeza derivados de los avances del priscilianismo durante los primeros años del siglo⁵⁷⁸ –tal y como sucediera en la Galia– y en episodios relativos a los abusos de poder ejercidos por una parte del clero hispano en los años centrales⁵⁷⁹.

A pesar de la escasez de testimonios a la que nos referíamos con anterioridad, trabajos de investigación recientes no han hecho sino confirmar que el siglo V en Hispania se ajusta fielmente a unos parámetros de crisis, entendida esta en términos de profunda modificación de la totalidad del organigrama cultural preexistente⁵⁸⁰. La dependencia entre los cambios operados y los acontecimientos históricos es de tal grado que para las primeras generaciones nacidas en la centuria, el hiato cultural con

⁵⁷⁶ Hidacio, *Chronica*, 39 y 40.

⁵⁷⁷ G. LÁZARO GRACIA-V. M. SANZ BONEL, “La problemática bagauda (siglo V d. C.) en el valle del Ebro. Reflexión historiográfica”, *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1995, pp. 756 y ss.

⁵⁷⁸ Inocencio I, *Ep.*, 3, 2-4, *PL* 20, 486-489.

⁵⁷⁹ León I, *Ep.* 15, 17, 6, cfr B. VOLLMANN, *Studien zum Priscillianismus. Die Forschung, die Quellen, der fünfzehnte Brief Papsts Leos des Grossen*, St. Ottilien, 1964, pp. 136-137. Al mismo tiempo, en un sínodo romano celebrado en 465, el papa Hilario hace pública su inquietud acerca del mismo problema, M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 380.

⁵⁸⁰ P. UBRIC RABANEDA, *La Iglesia y los estados bárbaros en la Hispania del siglo V (409-507)*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2003, pp. 66 y ss.

respecto de sus antepasados más inmediatos debió ser como poco contundente. Como veremos, la nueva cosmovisión producida por tales circunstancias no tardaría en instalarse en el dominio de la expresión artística.

Si centramos nuestra atención en las relaciones existentes entre la Península Ibérica y el resto de los territorios aún comprendidos en la administración romana, constataremos que los cambios producidos en el interior presentan una serie de elementos atendibles desde una perspectiva más general. El siglo V hispano se caracteriza por un importante grado de ensimismamiento con respecto del devenir de los acontecimientos globales que no deja de resultar altamente significativo. Tenemos conocimiento de una serie de contactos de carácter esporádico entre los hispanorromanos y la realidad extra peninsular. Son de reseñar a este respecto los desplazamientos llevados a cabo por parte de algunos miembros del clero hacia territorios orientales, tales como los protagonizados por Orosio –enviado por San Agustín a Jerusalén– o por el propio Hidacio⁵⁸¹. Episodios de este tipo se ven completados con los indicios epistolares que nos informan de la continuidad de los contactos existentes entre el clero hispano y la Iglesia de Roma⁵⁸² y otras congregaciones –especialmente norteafricanas⁵⁸³–, así como con los traslados de reliquias, cuya significación ha dejado algunas interesantes trazas documentales⁵⁸⁴.

En líneas generales, los contactos existentes entre la Península Ibérica y el exterior vinieron definidas fundamentalmente por la llegada a la misma de gentes de muy diversa procedencia y movidos por igualmente diversos fines. En esta coyuntura podemos afirmar que Hispania, en especial en su fachada atlántica, fue un lugar de paso de comerciantes venidos desde el Mediterráneo Oriental para hacer escala hacia Cornualles y la península Armoricana, lugares desde los que partían las principales rutas del estaño⁵⁸⁵. En este área se detecta igualmente la presencia, posiblemente esporádica, de clero oriental, tal y como nos informa nuevamente el propio Hidacio⁵⁸⁶. A pesar de que muchas de las gentes que arribaron a Hispania desde el exterior

⁵⁸¹ M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 9 y ss.

⁵⁸² J. VILELLA MASANA, “La correspondencia entre los obispos hispanos y el papado durante el siglo V”, *Studia Ephemeridis Augustinianum*, 46, 1994, pp. 457-481.

⁵⁸³ IDEM, “Influjo oriental en la Hispania del siglo V. A propósito de la consulta de Vital y Constancio a Capreolo de Cartago”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. IV, 1991, pp. 356-358.

⁵⁸⁴ Sin duda el episodio mejor conocido a este respecto es la llegada de unas reliquias de San Esteban a Mahón, transportadas desde Oriente presumiblemente por Orosio, según se desprende de las referencias de Severo de Menorca, cfr C. DEL VALLE RODRÍGUEZ, “La carta encíclica del obispo Severo de Menorca (a. 418), *La Controversia judeocristiana en España (Desde los orígenes hasta el siglo XIII): Homenaje a Domingo Muñoz León*, Madrid, 1998, pp. 63-76.

⁵⁸⁵ M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 11.

⁵⁸⁶ Hidacio, *Chronica*, 106.

durante el siglo V lo hicieron de manera intercalar, hemos de tomar en consideración dos elementos fundamentales. En primer lugar cabe subrayar que en el siglo V los contactos marítimos entre Hispania y el resto de las provincias romanas sufrieron un importante viraje en el cual algunos puertos como los de la Tarraconensis o la Cartaginensis cedieron su anterior protagonismo a otros establecimientos semejantes ubicados esta vez en la fachada atlántica. En segundo lugar, a pesar de que muchos de estos personajes, comerciantes de distinta procedencia en la mayor parte de los casos, a los que habría que añadir un número significativo de clérigos, estuvieran de paso, cabe plantearse la posibilidad de que algunos de ellos se estableciesen en la Bética, la Lusitania y Galaecia.

En cualquiera de los casos y a pesar de la fragmentaria información que poseemos al respecto, la regularidad de estos desplazamientos debió ser lo suficientemente significativa como para que el occidente peninsular se convirtiese en un interesante enclave de efervescencia cultural. En esta dimensión, Emerita Augusta se encontraba en un lugar privilegiado de cara a la recepción de elementos procedentes del exterior, algo que aseguró la continuidad de unos mínimos vínculos culturales entre la capital del Guadiana y otros territorios geográficamente más alejados.

2.2. Emerita Augusta ante la realidad histórica del siglo V.

A pesar de que las menciones textuales y epigráficas que recogen las vicisitudes acaecidas en Mérida y en su entorno son escasas, todo parece indicar que la ciudad se convirtió en un objetivo prioritario para todos los actores peninsulares a lo largo de la quinta centuria⁵⁸⁷. De la misma manera, conviene señalar que durante todo el siglo, asistimos a un fenómeno de conversión al cristianismo protagonizado por la mayor parte de la aristocracia latifundista hispanorromana. Esta coyuntura presenta un gran interés especialmente si tenemos en cuenta que la cristianización de las élites autóctonas produjo una importantísima asociación entre estas últimas y el aparato eclesiástico.

Desde los últimos años del siglo IV, las constituciones imperiales se habían mostrado favorables a las donaciones y a las herencias realizadas en favor de la Iglesia, un proceso que debió generalizarse en Lusitania durante todo el siglo V⁵⁸⁸. Mediante

⁵⁸⁷ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 129. De hecho durante el siglo V las referencias a los enclaves urbanos lusitanos se circunscriben fundamentalmente a Mérida, Conímbriga, Olisipo, Pax Iulia y Caurium, E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 20.

⁵⁸⁸ L. GARCÍA IGLESIAS, "Las posesiones de la iglesia emeritense en época visigoda", *Anejos de Gerión*, II, 1989, p. 392.

este particular se hizo posible un notable incremento del patrimonio eclesiástico. El conocimiento que poseemos acerca de los caudales pecuniarios de las distintas iglesias hispanas es bastante exiguo al menos hasta la época en la cual se inicia la larga serie de concilios toledanos. Ello no es óbice para barajar la posibilidad de que la jerarquía eclesiástica hubiese adquirido cierta autonomía y una notable pujanza en el aspecto económico. Buena prueba de ello la encontramos en las recriminaciones del papa Hilario dirigidas al episcopado hispano, ya que algunos de sus miembros habían llegado incluso a designar sucesores para el cargo, tratando de convertirlo en hereditario⁵⁸⁹. Por esta razón estimamos lícito considerar que el papel desempeñado por los obispos hispanos en el siglo V debió ser ciertamente significativo en el plano económico, especialmente en el caso de Mérida, cuya sede, como habíamos visto, gozaba de una posición privilegiada. Al mismo tiempo, y a pesar de las muchas carencias documentales existentes al respecto del devenir de la cátedra emeritense a lo largo del siglo V, podemos suponer que en estos momentos la jerarquía eclesiástica de la capital lusitana sentaría las bases del célebre patrimonio que estaba llamado a convertirse en el más importante de la Península en el siglo siguiente.

Entre los elementos que dotaron a la sede de Emerita Augusta de prestigio y de poder en estos años cabría enumerar, por ejemplo, la gran fama que había adquirido la figura de Santa Eulalia a lo largo de las décadas precedentes⁵⁹⁰, así como la capacidad de la cúpula eclesial de la ciudad para aglutinar una serie de factores mediante los cuales se afirmó un fuerte sentido de identidad y autonomía frente a las diferentes autoridades germanas, especialmente en los primeros años de la centuria. Por este motivo cabe suponer que si bien durante el siglo V se realizaron obras por iniciativa privada, las edificaciones de carácter cristiano canalizarían la mayor parte de las intenciones monumentales llevadas a cabo en la ciudad.

A nivel social debemos señalar que los numerosos e importantes cambios que tuvieron lugar durante toda la centuria fueron operados principalmente entre los hispanorromanos. Durante todos estos años la población de Mérida estuvo constituida mayoritariamente por hispanorromanos⁵⁹¹, y fueron estos quienes experimentaron con creces el profundo proceso de transformaciones al que nos hemos referido anteriormente. La población autóctona, depositaria de una tradición cultural extraordinariamente longeva a la par que brillante, fue la encargada de trasplantar ese

⁵⁸⁹ Vid. supra, nota 581.

⁵⁹⁰ R. COLLINS, "Mérida and Toledo: 550-585", E. JAMES (ed.), *Visigothic Spain. New Approaches*, Oxford, 1980, pp. 196 y ss.

⁵⁹¹ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 132.

inmenso bagaje a la nueva circunstancia histórica. Se antoja sumamente complejo establecer los límites cronológicos en los cuales situar el final de la Lusitania romana, especialmente si tenemos en cuenta que los vectores que determinan el grado de romanidad vienen establecidos en términos culturales y no políticos o étnicos, lo cual nos llevarían con creces a rebasar la barrera del siglo V⁵⁹². No obstante, durante esta fase se articularán una serie de puntos de inflexión que ya pueden permitirnos establecer con clarividencia una serie de importantes diferencias con respecto de aquello que fuera la ciudad en época romana.

Un primer síntoma de ruptura con respecto al modelo socioeconómico implantado durante el Bajo Imperio es la paulatina desregularización de los grandes sistemas de explotación rurales. Esta circunstancia trajo consigo una progresiva diversificación de las actividades económicas en el seno de las provincias hispanas, así como una serie de tentativas que, operadas por las nuevas élites, tuvieron como objetivo fundamental volver a cohesionar en la medida de lo posible los distintos sistemas de dominación de la tierra con la finalidad de extraer las mayores rentas posibles de la misma⁵⁹³. La nueva realidad económica es en sí misma un sugerente punto de partida desde el cual medir el impacto de las transformaciones que durante el siglo V afectaron a otras esferas de la sociedad hispana. La llegada de los alanos a la ciudad en los primeros años de la centuria va a suponer el primer paso hacia el establecimiento de un panorama cultural marcado por la necesidad de afirmar y de asegurar la identidad colectiva de la población hispanorromana. En Mérida este proceso debió ser incluso más acentuado que en otros lugares si tenemos en cuenta las pretensiones territoriales que sobre ella vertieron las distintas tribus germanas, así como la propia condición de la ciudad, heredera de un pasado romano especialmente significativo. Por esta razón, consideramos que el siglo V en Emerita Augusta supuso un momento crucial en el cual tiene lugar un proceso de reagrupación de la identidad colectiva bajo unas señas comunes: el apego hacia ciertos elementos consuetudinarios de origen romano y el factor religioso en su conjunto.

Este horizonte cultural, determinado en buena medida por la necesidad de

⁵⁹² P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, "Propiedad y poder: la Iglesia lusitana en el siglo VII", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, p. 51.

⁵⁹³ Una de las constantes que definen la acción política llevada a cabo por los distintos organismos de autoridad en Hispania desde el siglo V hasta el final de la dominación visigoda es precisamente el intento de implantar una serie de medidas administrativas a través de las cuales poder cohesionar los distintos territorios de explotación con la finalidad de mantener una fiscalidad eficiente y regular. Estos intentos se aprecian especialmente en el interior y en el occidente peninsular, A. VIGIL-ESCALERA GUIRADO, "El poblamiento rural del sur de Madrid y las arquitecturas del siglo VII", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ-M. A. UTRERO AGUDO, *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y omeyas*, 4. Mérida, 2006, Mérida, 2009, pp. 207-208.

afirmación y de conservación de elementos identitarios, se podría definir por la génesis y posterior consolidación de la idea de algo “nuevo” que surge de lo ya existente, con rasgos comunes pero diferente. Las particulares circunstancias que definen al siglo V lusitano produjeron una doble conciencia. Por una parte, aquella que favorecía la pertenencia al grupo en términos históricos, por otra, la conciencia de una diferenciación ineludible con respecto de la fase anterior. La prolongada situación de inestabilidad vivida en la ciudad trajo consigo lo que en términos sociológicos se conoce como socialización generativa o igualación coetánea⁵⁹⁴. Así, los habitantes de Emerita Augusta del siglo V van a participar en la gestación de una realidad diversa con importantes rasgos de novedad motivados en buena medida por los avatares de la presencia germana. Este elemento, por su parte, jugará un importante papel a la hora de entender las manifestaciones artísticas producidas en la ciudad a lo largo de la centuria.

Los testimonios arqueológicos nos informan que Mérida vivió una serie de alteraciones a lo largo del siglo desde el punto de vista urbanístico⁵⁹⁵. En lo fundamental, la ciudad presenta durante este período las características propias de un enclave urbano en tránsito desde unas estructuras paganas a otras cristianas. De esta forma, la capital lusitana debió ser testigo del curso de desacralización de templos y de otros edificios paganos junto con el despojo de sus mobiliarios, especialmente con posterioridad a las leyes promulgadas a tales efectos en el *Codex Theodosianus*. Igualmente, asistimos a un proceso de reconversión de las anteriores estructuras domésticas mediante el cual se produce la modificación de las viejas casas señoriales, transformadas ahora en comunidades vecinales que utilizaron los anteriores peristilos como patios comunitarios⁵⁹⁶.

A grandes rasgos, el enclave emeritense no sufrió importantes destrucciones violentas que alterasen su fisonomía más característica⁵⁹⁷. A pesar de ello, las distintas intervenciones arqueológicas han podido constatar que la ciudad fue escenario de diversos episodios de naturaleza traumática que denotan cierto grado de convulsión con motivo de los acontecimientos políticos a los que nos referíamos con anterioridad. Dicha particularidad se observa, por ejemplo, en las zonas extraurbanas y en las

⁵⁹⁴ V. K. LÜSCHER- L- LIEGLE –A. LANGE, “Bausteine zur Generationenanalyse”, *DJI Bulletin*, 2, Munich, 2009, p. 5.

⁵⁹⁵ M. ALBA CALZADO, “Consideraciones arqueológicas en torno al siglo V en Mérida: repercusiones en las viviendas y en la muralla”, *Memorias. Excavaciones Arqueológicas de Mérida (1996)*, Mérida, 1998, 2, pp. 361-386.

⁵⁹⁶ P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 150.

⁵⁹⁷ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 132.

construcciones adosadas a la muralla visibles en los tramos septentrionales de la misma y más especialmente en aquellos aledaños al río (Fig.016). Al mismo tiempo, las excavaciones realizadas en el interior de la basílica de Santa Eulalia documentaron la destrucción de aquellos edificios funerarios asociados a su área. El mayor problema con el que nos encontramos llegados a este punto es el de vincular estas evidencias arqueológicas a acontecimientos históricos concretos, pues se hace imposible a día de hoy saber si las destrucciones fueron motivadas por acción de los suevos en tiempos de Heremigario, de los visigodos en época de Teodorico o por cualquier otra eventualidad que aún desconozcamos. Las alteraciones producidas en la ciudad se completan con aquellas que tuvieron lugar en su inmediato entorno rural, en el cual la arqueología ha detectado una fuerte recesión en los anteriores centros de explotación agrícola⁵⁹⁸. Con respecto a estas últimas cabe suponer que la mayor parte de ellas viniesen motivadas por los episodios de violencia desencadenados con motivo de la desaparición del poder romano y el consecuente debilitamiento de los lazos administrativos existentes entre los enclaves urbanos y aquellos rurales.

Más allá de los testimonios materiales mediante los cuales se evidencia la destrucción de algunas estructuras previas, convendría centrar brevemente nuestra atención en los episodios de restauración y refacción que tuvieron lugar en Mérida durante esta centuria. Son varias las fuentes escritas que a lo largo de estos años nos informan del interés de las autoridades por mantener en buen estado no solamente las infraestructuras de defensa y comunicación⁵⁹⁹, sino al mismo tiempo todos aquellos bienes relativos a la producción y, en general, a la conservación de las estructuras preexistentes⁶⁰⁰. En este contexto tiene lugar la restauración en la capital lusitana de las murallas y del puente sobre el Guadiana, según nos informa una inscripción del año 483⁶⁰¹. Esta importante labor reparadora, motivada por los incidentes traumáticos que la ciudad había vivido en los años anteriores⁶⁰², se vio completada con una serie de intervenciones centradas en algunos edificios que igualmente se habrían visto dañados de manera puntual. En Mérida, la inscripción alusiva a la restauración del puente y de la muralla nos informa que dichas tareas fueron promovidas por el *dux* Sella o Salla y por el obispo Zenón. Este dato no deja de ser significativo en cuanto que puede

⁵⁹⁸ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 16.

⁵⁹⁹ Es el caso, por ejemplo, del *Codex Theodosianus*, J. ARCE MARTÍNEZ, 1982, p. 73.

⁶⁰⁰ En general, este particular puede apreciarse en numerosas predisposiciones legislativas a lo largo del *Codex Euricianus*,

⁶⁰¹ J. VIVES, "La inscripción del puente de Mérida en época visigótica", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XII, 1939, pp. 1-7.

⁶⁰² A lo largo de toda la centuria fueron comunes las labores de reparación de varios perímetros amurallados en ciudades hispanas como Barcelona o Tarragona, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 187.

servirnos para extraer una serie de conclusiones interesantes acerca de la realidad ciudadana en los últimos años del siglo. Por una parte, sabemos que existe una asociación entre los poderes religiosos y los civiles –en este caso de etnia visigoda⁶⁰³–, así como una reactivación de la edilicia urbana, y lo que es más importante, de las vías de comunicación terrestre que unían la ciudad con otros importantes asentamientos al oeste de la misma⁶⁰⁴.

Uno de los momentos de mayor significación en el devenir de la ciudad a lo largo de la presente centuria debió ser la intervención realizada en el recinto de Santa Eulalia. Durante el siglo V fue común en toda Europa y en Hispania⁶⁰⁵ la reconversión de edificios martiriales suburbanos en basílicas, y algo semejante debió ocurrir en Mérida con respecto de la primera construcción conmemorativa dedicada a la mártir. Si bien las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el recinto no hallaron pruebas concluyentes al respecto, se ha barajado la posibilidad de que a lo largo de la primera mitad del siglo se realizasen algunas reformas mediante las cuales el primitivo edificio martirial pudiera haber desempeñado una función basilical⁶⁰⁶. En algún momento superada la mitad de la centuria, se realizaría la basílica de Santa Eulalia, cuya reforma fue patrocinada por el obispo Fidel años más tarde, ya en el siglo VI. Desconocemos si la primera e hipotética modificación estructural vino o no motivada por la profanación de Heremigario en 429⁶⁰⁷, pero sí parece claro que la intervención llevada a cabo en la estructura durante la segunda mitad del siglo debió suponer el nacimiento de un proceso constructivo en el cual cabe esperar una tarea de ornato desde el punto de vista escultórico. De la misma forma, en los últimos años de la centuria podemos presuponer la existencia de una primitiva labor constructiva centrada en aquellos edificios asociados al episcopado, tal y como sucediera en otras ciudades hispanas en estos momentos.

En cuanto al conocimiento de la institución episcopal emeritense cabe señalar que a lo largo de las primeras décadas del siglo las fuentes son mínimas, pues se reducen a mencionar la figura de Gregorio, obispo entre los años de 410 y 420. No volvemos a conocer datos acerca de la cabeza de la iglesia local hasta mediada la

⁶⁰³ Hipótesis como la de Wolfram, que presentaban a Sella como un personaje de etnia hispanorromana, (H. WOLFRAM, *Geschichte der Goten*, Munich, 1979, p. 225, nota 49), han venido siendo mayoritariamente descartadas por parte de la mayoría de los especialistas.

⁶⁰⁴ M. ALBA CALZADO-P. MATEOS CRUZ, 2008, p. 261.

⁶⁰⁵ Tenemos constancia de que este fenómeno se produjo en ciudades como Sevilla, Zaragoza, Granada, Tarragona o Valencia.

⁶⁰⁶ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 185.

⁶⁰⁷ A lo largo de esta fase se constata igualmente la destrucción de numerosos edificios en las necrópolis que no fueron restaurados con posterioridad, IBIDEM, p. 182.

centuria. Entre 445 y 449 el obispo de Mérida es Antonino, conocido principalmente por su actividad doctrinal contra maniqueos y priscilianistas en un momento especialmente delicado en lo que respecta a las controversias existentes en el seno del cristianismo hispano⁶⁰⁸. Algunos investigadores han llegado a plantear la posibilidad de que Antonino llegase a extender su autoridad incluso a Galaecia⁶⁰⁹. A pesar de que esta última hipótesis ha sido recientemente cuestionada, sí parece claro que los obispos emeritenses adquirieron nuevamente la fuerza y el prestigio doctrinal del que habían gozado sus predecesores a lo largo de la segunda mitad del siglo anterior⁶¹⁰. Al mismo tiempo, la presencia en Mérida de Requiario –católico– en aquellos mismos años, ha permitido especular acerca un posible apoyo por parte del líder suevo hacia el fortalecimiento de la autoridad episcopal en la ciudad y su provincia⁶¹¹.

Desconocemos los términos en los cuales esta hipotética asociación pudiera haberse desarrollado. Lo que sí sabemos es que desde la década de 450 y hasta los últimos años de siglo no volvemos a tener noticias del obispo de Mérida, y que los suevos empezaron a perder autoridad sobre la ciudad en ese mismo segmento cronológico. A lo largo del último tercio del siglo la dominación sueva en el occidente peninsular se ve seriamente amenazada por parte de las tropas visigodas, pues según nos informa Hidacio⁶¹², los condes godos Sunerico y Nepociano emprendieron una importante secuencia de campañas militares que, dirigidas en un primer momento hacia Galaecia⁶¹³, terminaron materializándose en una labor de pillaje y saqueo ejercida en diversas áreas de Lusitania, y que concluyó con la llegada de estos a Mérida en 469. Nos encontramos pues nuevamente con un importante factor desestabilizador que se dejaría sentir con creces en el oeste de Hispania.

La frágil situación política por la cual había atravesado Emerita Augusta desde hacía décadas, pareció normalizarse sin embargo en los últimos años del siglo V. Uno de los principales factores que explicarían esta inflexión viene constituido por una más que posible asociación de poderes entre los representantes de los gobernantes

⁶⁰⁸ Sabemos que Antonino juzgó y expulsó de Lusitania a un maniqueo de nombre Pascencio que había escapado de Astorga, Hidacio, *Chronica*, 130.

⁶⁰⁹ A. TRANOY, “Les Chrétiens et le rôle de l’évêque en Galice au Vème siècle”, *Actas del coloquio internacional sobre el bimilenario de Lugo*, Lugo, 1977, p. 257.

⁶¹⁰ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 132.

⁶¹¹ J. SAN BERNARDINO CORONIL, “Exilio y muerte de un heterodoxo en la tardorromanidad: en torno al caso de “Pascentius” en Lusitania”, *Actas del Congreso Internacional La Hispania de Teodosio. Segovia-Coca, 1995*, I, Segovia, 1997, pp. 219 y ss.

⁶¹² Hidacio, *Chronica*, 200 y 201.

⁶¹³ J. LÓPEZ QUIROGA- M. RODRÍGUEZ LOVELLE, “De los vándalos a los suevos en Galicia. Una visión crítica sobre su instalación y organización territorial en el noroeste de la Península Ibérica en el siglo V”, *Studia histórica. Historia Antigua*, nº 13-14, 1995-96, p. 432.

visigodos y el episcopado local, principal canalizador de los intereses de la población hispanorromana, incluyendo en ella a la vieja aristocracia⁶¹⁴. Las bases de una hipotética concordia entre ambos organismos quedan reflejadas en la inscripción alusiva a la restauración de las murallas y del puente sobre el Guadiana⁶¹⁵. En ella se deja constancia de la acción restauradora desarrollada tanto por el *dux* Sella como por el obispo Zenón, mencionando a ambos en términos que aluden a lo que podríamos denominar como un mérito compartido. En la inscripción se aprecia igualmente un claro tono propagandístico mediante el cual se buscó perpetuar la intervención y enfatizar la cooperación entre estas dos figuras⁶¹⁶.

De Sella sabemos que ostentaba el cargo de *dux*, general visigodo comandante de las tropas destacadas en la guarnición emeritense⁶¹⁷, quien en representación del monarca Eurico⁶¹⁸ manifestaría en aquel momento su alianza con la jerarquía eclesiástica lusitana⁶¹⁹. Por lo que respecta al obispo Zenón, poseemos igualmente una serie de datos de cierto interés de cara a la recreación de la realidad emeritense en aquellos años. En primer lugar cabe señalar que el texto de la inscripción emplazada en el puente alude a su persona como *pontifex*, término que haría referencia a su condición de obispo metropolitano de la provincia Lusitania⁶²⁰. Al mismo tiempo, de su celo en el desempeño de la labor pastoral y de sus condiciones de liderazgo nos informan los elogios vertidos hacia él por el papa Simplicio, que llega a nombrarle su Vicario Apostólico en Hispania⁶²¹. Atendiendo a la onomástica del metropolitano, se ha

⁶¹⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 33.

⁶¹⁵ J. VIVES, 1942 (*ICERV*) 363, J. L. RAMÍREZ SÁDABA-P. MATEOS CRUZ, *Catálogo de las inscripciones cristianas de Mérida, Cuadernos Emeritenses*, nº 16, Mérida, 2000, nº 14, pp. 41-44. Conocemos el contenido de la inscripción a través de una mención del siglo VIII recogida en el *Codex Toletanus*, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid (man. 10029).

⁶¹⁶ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 131.

⁶¹⁷ L. GARCÍA MORENO, 1982, p. 235.

⁶¹⁸ En el año 473 el *dux Hispaniarum* Vicente depende ya directamente de las disposiciones adoptadas por este monarca, J. VILELLA MASANA, "La política religiosa del Imperio Romano y la cristiandad hispánica durante el siglo V", *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano*, Antigüedad y Cristianismo (Murcia), VII, 1990, p. 390.

⁶¹⁹ P. UBRIC RABANEDA, 2003, p. 31. Tal y como mencionábamos con anterioridad, la primera instauración significativa de un organismo de gobierno visigodo en Hispania tuvo lugar en la última época del reinado de Eurico y en coincidencia con la desaparición nominal del Imperio Romano de Occidente. Podemos pensar que esta colaboración con la iglesia lusitana, personificada en Sella como su representante, respondiese a las aspiraciones que Eurico tuvo de cara a incrementar su control sobre territorio hispano. Algunos autores han barajado la posibilidad de que la figura del *dux* fuese perdiendo parte de su liderazgo en la ciudad en detrimento de la autoridad episcopal a lo largo de los años siguientes, P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 2003, p. 136.

⁶²⁰ E. SÁNCHEZ SALOR, *Jerarquías eclesiásticas y monacales en época visigoda*, Salamanca, 1976, p. 20.

⁶²¹ SIMPLICIO, *Ep.*, 21, cfr A. THIEL, *Epistulae Romanorum Pontificum genuinae*, Braunsberg, 1867, pp. 213-214.

barajado igualmente la posibilidad de que este fuese de origen griego⁶²² o de procedencia oriental⁶²³.

Llegados a este punto sería conveniente esbozar una serie de reflexiones acerca de esta posible eventualidad. Habíamos indicado la condición de ciudad multiétnica y cosmopolita que había caracterizado a Mérida durante el siglo IV. Cabe suponer que esta característica no solamente no desapareció a lo largo de la quinta centuria sino que es muy posible que llegara incluso a acentuarse.

La multiétnicidad existente en varias ciudades hispanas a lo largo del siglo V se torna ciertamente ilustrativa si tomamos como ejemplo las alusiones a la población judía. Sin ir más lejos, en Emerita Augusta debió existir una importante colonia judía - de cuya significación en el contexto artístico nos ocuparemos más adelante- que debió empezar a despuntar especialmente en el ámbito mercantil entre los últimos años del siglo IV y primeros del V. Recientes investigaciones han puesto de manifiesto que las comunidades hebreas establecidas en Hispania durante época imperial no llegaron a gozar del potencial económico ni de la influencia social que empezarían a evidenciar durante esta fase. En este sentido, la situación habría cambiado sensiblemente desde finales de la cuarta centuria, momento a partir del cual quedan constatados claros síntomas de la riqueza y del poder de influencia de algunas de sus comunidades⁶²⁴. En el aspecto documental, la presencia de estos grupos ha quedado reflejada especialmente en la Bética y en las Islas Baleares, donde habían llegado incluso a ostentar cargos públicos de gran importancia⁶²⁵. Teniendo en cuenta que estos florecientes colectivos se instalaron fundamentalmente en aquellos lugares favorecidos por una situación económica y geográfica ventajosa no sería ni mucho menos desacertado barajar la posibilidad de encontrarlos en Lusitania desempeñando un rol social de cierta significación.

Cabe esperar igualmente que varios grupos de comerciantes extranjeros desarrollasen una importante labor mercantil en el área atlántica, aprovechando la situación de determinados enclaves tales como Lisboa⁶²⁶, que adquiere en este momento un protagonismo destacado como lugar de tránsito de mercancías de todo

⁶²² M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 29.

⁶²³ R. SANZ SERRANO, 2009, p. 383.

⁶²⁴ J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Recientes aportaciones a la situación de los judíos en la Hispania tardoantigua", E. ROMERO (ed.), *Judaísmo hispano. Estudios en memoria de José Luis Lacave Riaño*, Madrid, 2003, pp. 413 y 419. El mismo autor señala que en estos momentos las relaciones entre cristianos y judíos en Hispania llegaron a ser fluidas, IBIDEM, p. 413.

⁶²⁵ E. DEMOUGEOT, "L'évêque Sévère et les juifs de Minorque au V siècle", *Mayorque, Languedoc et Roussillon* (Actes du LIII Congrès de la Federation historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon, Palma de Mallorca, 1980), Montpellier, 1982, pp. 13-34.

⁶²⁶ L. A. GARCÍA MORENO, 1972, p. 141.

tipo y que debió suponer una vía de acceso entre las actuales Extremadura y Alentejo y la realidad extra peninsular. Durante todo el siglo V, el vacío de poder dejado por Roma en lo referente al abastecimiento a gran escala de varios productos fue aprovechado por mercaderes de diversas etnias, procedencias y religiones quienes, por iniciativa privada, terminarían por prosperar gracias a este tipo de operaciones. A través de las mismas se terminarían materializando ciertos vínculos culturales entre algunas áreas hispanas y regiones mediterráneas muy apartadas geográficamente⁶²⁷, pues el siglo V evidencia una cierta afluencia del elemento oriental en Mérida⁶²⁸.

Esta coyuntura puede invitarnos a pensar que Zenón tal vez fuera promovido a la silla emeritense gracias a la influencia de tales grupos, en aquiescencia con la población autóctona⁶²⁹ y con el beneplácito de la gobernación visigoda, lo cual no se contradice en absoluto con el contenido de la inscripción aludida. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones cabe suponer que la ciudad de Mérida debió mostrar a lo largo del siglo V una serie de caracteres aperturistas que convertirían a la misma en un centro de especial efervescencia cultural. Uno de los principales problemas a los cuales nos enfrentamos a la hora de dotar de significación objetiva a este último enunciado es que desconocemos el modo concreto mediante el cual estas comunidades interactuaron con la población hispanorromana, la cual, repetimos, fue el principal actor en el cual se operaron los cambios a los que nos hemos referido.

La apertura hacia otros lugares de la Cristiandad, especialmente desde los últimos años del siglo, debió materializarse mediante la incorporación de nuevas corrientes culturales y en consecuencia artísticas. Sin embargo consideramos demasiado aventurado creer que esas realidades culturales se superpusieron o suplantaron a las tradiciones locales, muy arraigadas en la mayor parte de los casos. Por esta razón, sería conveniente tratar este asunto con suma prudencia y barajar la posibilidad de que lo que se produjo fue más bien un fenómeno de incorporación y adaptación de ciertas ideas generales a la realidad local. Además, a pesar de que la Península presenta en este momento un mayor aislacionismo con respecto de otros puntos del Imperio, no podemos limitar la llegada de elementos foráneos a aquellos orientales y norteafricanos, especialmente si tenemos en cuenta la preocupación que

⁶²⁷ J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Aportaciones al estudio de la Hispania Romana en el Bajo Imperio*, Madrid, 1990, pp. 189 y ss.

⁶²⁸ M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 15. Debemos considerar igualmente para este siglo los desplazamientos de población que tuvieron lugar con motivo del asentamiento vándalo en el norte de África.

⁶²⁹ La importancia que esta siguió teniendo en la ciudad queda atestiguada mediante el triple epígrafe funerario encontrado en las excavaciones de Santa Eulalia dedicado a Gregorius, quien perteneciente al orden senatorial, había fallecido en 492, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 142.

mostraron las iglesias hispanas por poner de manifiesto un firme lazo de vinculación doctrinal con el pontífice romano.

Así pues, en los últimos años de la centuria, la ciudad debió evidenciar un panorama cultural verdaderamente variado cuyos integrantes contribuyeron a la reactivación de ciertas actividades cívicas, como fue el caso de las reconstrucciones referidas. Podemos suponer que una vez superados los momentos de mayor inestabilidad política que habían marcado casi la totalidad de la centuria, con el obispo Zenón y el *dux* Sella existió la intención de relanzar el pasado glorioso de la ciudad. Fue en estos años cuando debieron realizarse los mayores proyectos constructivos del siglo V emeritense, a los que podríamos sumar la intervención en Santa Eulalia. Uno de los motivos principales de cara a apoyar esta afirmación lo encontramos en el hecho de que Zenón y Sella no tuvieron problemas a la hora de encontrar los recursos humanos y materiales necesarios para llevar a cabo este tipo de empresas.

Así, en lo concerniente a la reparación de las murallas, sabemos que participaron gentes procedentes de otros lugares de la Lusitania como *Iulipa* –actual Zalamea de la Serena, Badajoz- o *Pax Iulia* –Beja-; una eventualidad que conocemos mediante las citas a un epígrafe hoy desaparecido realizadas por Al-Bakri, Al-Razi y Al Rusati en época medieval⁶³⁰. En este sentido podríamos señalar que el obispado de Zenón supone un interesante punto de partida en el apartado referente a la recuperación económica de la ciudad. Este relance, sin embargo, va a ser operado desde una perspectiva distinta de la que había caracterizado a la época imperial. Mientras que este resurgir va a ser mucho más lento en otros lugares de la Península, los años finales del siglo V suponen para Mérida el inicio de una reactivación que se va a prolongar en los años siguientes a través la proyección de la autoridad metropolitana a los territorios circundantes. Una situación relativamente pacífica y económicamente estable permitiría desde entonces a la iglesia lusitana reforzar los vínculos con el entorno rural, tal y como empieza a manifestarse ya en los primeros años del siglo VI⁶³¹.

La entrada en escena de Zenón y de Sella actuando como figuras complementarias, representantes de intereses y grupos diversos, y no obstante unidos en su anhelo de fortalecer la ciudad, supuso el inicio, como decimos, del resurgir emeritense. A pesar de ello no podemos obviar un dato fundamental que ha de ser tenido muy en cuenta de cara a entender la configuración de las mentalidades en este

⁶³⁰ M. ALBA CALZADO, 1998, p. 376.

⁶³¹ Circunstancia muy semejante a la que se empieza a vivir en Mérida en estos momentos con respecto del control de la provincia y del entorno rural por parte de los obispos la encontramos sin ir más lejos en Arlés mediante acción desarrollada por los obispos Patroclo e Hilario unos años atrás.

período, algo que habría de reflejarse en las manifestaciones artísticas a corto plazo. El siglo V fue un siglo de inseguridad, inestabilidad y zozobra tanto en Hispania como en muchas otras partes de lo que hasta hacía poco tiempo había sido el Imperio. Abriamos el presente epígrafe haciendo alusión a la escasez de fuentes textuales que poseemos para estos años. Sin embargo, no deja de resultar significativo que dos de los principales autores hispanos cuya obra hemos conservado nos aporten sendas visiones de la realidad que, analizadas mediante una mutua confrontación, nos resuman con tanta clarividencia los cambios que se operaron en el modo en el cual habrían de ser entendidos el mundo y la realidad desde entonces.

Nos estamos refiriendo a Paulo Orosio y a Hidacio de Chaves. Lejos de pretender adentrarnos aquí en consideraciones de tipo biográfico, diremos que Orosio escribe en los primeros años de la centuria, mientras que la labor literaria de Hidacio abarca desde el segundo tercio de la misma hasta su muerte, acaecida en 469. A nuestro entender, el estudio comparativo entre ambas producciones trae como resultado un interesante sumario del modo en el cual los acontecimientos históricos del llamado período de las invasiones reestructuraron el sistema de creencias de los habitantes de la Península⁶³².

En primer lugar huelga decir que el acontecimiento político de mayor significado en el fragmento cronológico que nos ocupa fue la desintegración del Estado Romano, que terminaría por desaparecer nominalmente el 24 de agosto 476. Los síntomas y las consecuencias del proceso de disgregación del Imperio se hicieron sentir en varios puntos del orbe. Uno de los primeros episodios que evidenciaron esta realidad fue el saqueo de Roma llevado a cabo por las tropas de Alarico en el año 410. La entrada impune de un ejército extranjero en la Urbe produjo un impacto psicológico de grandes dimensiones entre todos los estamentos de la ciudadanía romana, y es muy posible que ante la inseguridad producida entre otras cosas por la amenaza de los ejércitos germanos, se multiplicase en Europa el número de conversiones al cristianismo, especialmente en las ciudades, donde la labor pastoral estaba entonces más extendida⁶³³. Mediada la centuria, y con las correrías de los hunos como principal

⁶³² Aun admitiendo las reservas y limitaciones que supone el manejo de únicamente dos testimonios ofrecidos por representantes de las clases acomodadas hispanorromanas consideramos que a través de los mismos puede apreciarse con creces aquello que debió ser el sentir general de la población hispana.

⁶³³ Este factor de inseguridad y miedo en el terreno político se vio incrementado mediante una serie de catástrofes naturales de gran impacto, tales como el terremoto que en Roma causó cuantiosos daños al Coliseo y a la Basílica de San Juan y San Pablo en 442 o como la violentísima erupción del Vesubio, cuyas cenizas fueron avistadas desde Constantinopla en 472. El incremento de las conversiones fue contestado igualmente mediante ciertas reacciones desafiantes por parte de los grupos paganos –estos

telón de fondo en ambas partes del Imperio, este fenómeno se vería incrementado aún más si cabe. La situación en Hispania, tal y como hemos visto, no se presenta muy diferente en este sentido, y es en este contexto en el que se inscribe la labor literaria de Hidacio de Chaves, cuya *Chronica* está impregnada de principio a fin de una impronta admonitoria y apocalíptica⁶³⁴.

Las razones que mueven a Hidacio a adoptar dicha actitud atienden a elementos de índole religioso⁶³⁵ y político⁶³⁶. En su obra no solamente encontramos referencias a episodios de hambre, carestía, barbarie o canibalismo sino que llegamos a acceder incluso a un nivel de contenidos que rebasa lo natural y nos sitúa en una dimensión completamente irracional⁶³⁷. Tal vez influido por la lectura del *Chronicon* que San Jerónimo había añadido a la traducción de Eusebio de Cesarea⁶³⁸, es frecuente encontrar en la narración de Hidacio referencias a fenómenos cósmicos que se ven completados con menciones, por ejemplo, a un extraño pez visto en las aguas del Miño por los habitantes de Lais con letras griegas y hebreas en su cuerpo señalando la fecha de la CCCLXV Olimpiada⁶³⁹, o a fuentes que manan sangre entre otros fenómenos sobrenaturales. El mismo autor llega a atribuir estos prodigios funestos a una suerte de castigo divino motivado por las luchas armadas que en aquellos momentos tenían lugar en territorio peninsular, e inaugura con esta su visión de la historia un nuevo concepto providencialista como motor de la misma ya puramente medieval⁶⁴⁰. Hidacio representa al hombre que, ante el inminente desmoronamiento de la *romanitas*, manifiesta su miedo y se conduce con resignación ante la condena dispuesta por Dios para la Humanidad.

llegaron a entender que el saqueo de Alarico vino motivado por la ira de los viejos dioses-. La reacción pagana produjo a su vez una activa labor apologética cristiana con posterioridad a aquellas fechas.

⁶³⁴ J. ARCE MARTÍNEZ, "Antigüedad tardía hispánica: avances recientes", *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, Vol. 36, nº 1, 2005, p. 26.

⁶³⁵ Una de las mayores inquietudes del obispo gallego durante toda su vida fueron los avances del priscilianismo y del maniqueísmo en Hispania, M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 351.

⁶³⁶ Recordemos sus tribulaciones a causa de la presencia sueva en el Noroeste peninsular. Vid. supra, p. 143.

⁶³⁷ R. SANZ SERRANO, 1989, pp. 371-373. A lo largo del siglo V se hacen muy frecuentes las alusiones en las fuentes a elementos tales como visiones y prodigios. Estos no solamente aparecen en la literatura hagiográfica o apologética sino que se instalan en las obras de carácter histórico. No será extraño tampoco incluir en este género alusiones a intervenciones oníricas de tipo sobrenatural, tal y como se aprecia, por ejemplo, en Eusebio de Cesarea o en Sozomeno.

⁶³⁸ C. CODOÑER MERINO, "La literatura", J. M. JOVER ZAMORA (dir.) *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*. Historia de España fundada por Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991, p. 226.

⁶³⁹ Hidacio, *Chronica*, 253, III.

⁶⁴⁰ Una actitud muy semejante a la de Hidacio con respecto de la historia la encontramos en estas mismas fechas en la producción de Sulpicio Severo o en aquella de Próspero de Aquitania. Para estos autores las acciones humanas en su colectivo están irremisiblemente unidas a designios y voluntades divinas, M. HUMPHRIES, "Chronicle and Chronology: Prosper of Aquitaine, his methods and the development of early medieval chronography", *Early Medieval Europe*, 5, 1996, pp. 155-175.

A pesar de que Orosio escribe con anterioridad a Hidacio y de que su visión del mundo muestra igualmente una manifiesta conciencia de cesura histórica con respecto del pasado, este autor propone una actitud bien distinta frente a los acontecimientos. En su producción, especialmente en las *Historiae Adversus Paganus*, se aprecia un claro optimismo que rebasa las meras intenciones apologéticas y se proyecta incluso hacia la actitud que debe adoptar el hombre ante su futuro en el mundo. Si para Hidacio las circunstancias acaecidas en aquel momento suponían la materialización de un dramático final, Orosio concibe el momento en el que le toca vivir como el inicio de los *tempora Christiana*, mejores que cualquier otra época anterior⁶⁴¹.

Desde este punto de vista, el historiador bracarense representa una concepción histórica entendida en términos de esperanza y regeneración social en contraposición con aquella de Hidacio. En este sentido, Orosio nos plantea una historia susceptible de ser aprehendida mediante un cauce teórico y filosófico, algo que le aproxima muy especialmente a San Agustín⁶⁴². Ahora bien, tanto para Agustín como para Orosio, solamente hay un camino para viabilizar esa regeneración social. Ese camino no es otro que aquél que ofrecía la religión cristiana. El inicial pesimismo mostrado por San Agustín con respecto de las circunstancias históricas encuentra salida en los últimos años de su vida mediante la formulación del concepto de *Civitas Dei*, elaborado en su obra homónima. Orosio muestra un planteamiento muy semejante desde esta perspectiva. Para ambos autores, especialmente para el santo de Hipona, la Ciudad de Dios viene representada bajo la forma de una nueva Jerusalén. Si bien esta Ciudad no se encuentra en este mundo ni en este tiempo, su emulación y anhelo desde el siglo se mediatiza exclusivamente a través de la cristianización de todos los aspectos de la realidad.

Por este motivo la iglesia, en cuanto casa de Dios en la tierra, debe asemejar en la mayor medida posible a esa realidad ultraterrena y ultratemporal. Los templos deberán aportar a los fieles protección, esperanza, alivio espiritual, y al mismo tiempo habrán de conducirles hacia una noción verosímil de la *Civitas Dei*. Por esta razón, y enlazando este enunciado con los comentarios que habíamos expuesto con motivo del pensamiento de Prudencio años antes, consideramos que los elementos contenidos en las iglesias debían respaldar y responder a tal fin. El mobiliario litúrgico, la escultura decorativa y la puesta en escena desplegada en el interior de las iglesias mediante el ceremonial debían condensar tales pretensiones. Así, la mayor parte de la producción

⁶⁴¹ P. MARTÍNEZ CAVERO, *El pensamiento histórico y antropológico de Orosio*, Murcia, 2002, p. 161.

⁶⁴² IBIDEM, pp. 143 y ss, C. CODOÑER MERINO, 1991, 222-225.

escultórica realizada para las iglesias a partir de algún momento a lo largo del siglo V y en adelante debía reflejar los preceptos alusivos al modo de vida cristiano en tanto única vía de regeneración individual y colectiva. Por esta razón, consideramos que las creaciones realizadas por los constructores y artesanos emeritenses desde los años en los que se empieza a evidenciar la recuperación ciudadana –en el panorama edilicio esta recuperación se plasma en las reconstrucciones aludidas y en las obras de Santa Eulalia- debieron seguir muy de cerca estos postulados ideológicos. A través de los mismos quedaba igualmente establecida una vía mediante la cual las necesidades de afirmación de la identidad colectiva encontraban una proyección manifiesta en el espectro visual.

2.3. La escultura emeritense en el siglo V.

Habíamos definido en su momento la escultura producida en el siglo de Constantino como una experiencia plástica caracterizada por la multiplicidad de sus matices, por una dialéctica entre los elementos propios de la época imperial y aquellos que irrumpían como novedad, y lo habíamos hecho, en el caso hispano, refiriendo un número meramente testimonial de obras de signo cristiano. El siglo V, por su parte muestra una serie de rasgos propios y bastante definitorios que se extienden, en líneas generales hasta bien entrada la sexta centuria. Algunos de ellos, la mayor parte, fueron producto de la continuidad de las novedades iniciadas en la cuarta centuria –más fácilmente apreciables ahora-, otros de los cambios sufridos en los talleres ante los condicionantes históricos, otros resultado de la generalización de motivos decorativos propiamente cristianos.

En líneas generales, el siglo V viene definido por una profunda reestructuración de todos aquellos elementos que tienen que ver con el trabajo de la piedra, desde la obtención de la misma a la organización y configuración de los obradores. A tenor de las circunstancias políticas que hemos analizado, algunos de los talleres hispanos –entre ellos el emeritense- realizarían su labor con una continuidad intermitente, siendo incluso probable que alguno de ellos llegase a desaparecer. Esta particularidad ha de ser tomada muy en cuenta a la hora de entender algunas de las modificaciones estilísticas con las que nos vamos a encontrar. Durante el siglo V se pone de manifiesto que en la práctica totalidad de los territorios del Imperio, la organización del negocio de la piedra a gran escala se vio abocada a un paulatino proceso de

desmantelamiento⁶⁴³.

De la misma manera, la mayor parte de los grandes talleres de elaboración masiva emplazados en Italia o en el Norte de África van a realizar piezas escultóricas destinadas a ámbitos litúrgicos en las cuales se aprecia una tendencia a la simplificación aún más acusada si cabe que en el siglo IV. Sorprende el hecho de que estos talleres, que contaron con especialistas muy cualificados en la talla de la piedra, continuasen evidenciando en su hacer un nivel técnico altamente competente⁶⁴⁴. El único elemento que había variado era el resultado, la manufactura final. De alguna manera, aquello que en el siglo IV había sido trabajado de forma sumaria entre otras cosas para cubrir la demanda eclesiástica, en el siglo V parece convertirse en regla. En este sentido, la dicotomía que habían supuesto los años anteriores con respecto de la actitud de los escultores hacia las realizaciones del pasado parecía haberse resuelto a favor de la no continuidad de ciertas fórmulas propias del clasicismo, o al menos a favor de su adecuación desde un punto de vista formal a la nueva realidad productiva.

Así las cosas podemos decir que nos encontramos ante un panorama escultórico en el cual los obradores trabajan sobre repertorios muy concretos y en un abanico estilístico verdaderamente circunscrito, circunstancia que puede llevarnos a juzgar las obras de este período como realizaciones relativamente monótonas a simple vista. Más allá de los condicionantes de tipo político o económico, hemos de tener en cuenta que uno de los elementos que con mayor fuerza pondría freno a las innovaciones, especialmente a aquellas de naturaleza estilística fuera seguramente la elevadísima tasa de reempleo de material en los edificios preexistentes a la que asistimos durante estas décadas⁶⁴⁵. Ello supondría, qué duda cabe, no solamente la pérdida de cierto grado de creatividad en el apartado estilístico sino incluso el abandono de parte del instrumental escultórico que en el siglo IV había sido el mismo que durante toda la Antigüedad clásica⁶⁴⁶.

Las circunstancias descritas tendrían como efecto más inmediato en la escultura un importante incremento de los localismos y una interacción entre estos desarrollada en unos términos no siempre fáciles de cuantificar e identificar. Esta fue la principal

⁶⁴³ B. WARD-PERKINS, 1971, p. 31.

⁶⁴⁴ R. CORONEO, 2007, p. 51.

⁶⁴⁵ En Mérida tenemos conocimiento de esta práctica al menos en la refacción del puente en 483, para la cual se utilizaron materiales expoliados de diversos edificios públicos.

⁶⁴⁶ No sabemos si este proceso tuvo lugar con motivo del abandono de ciertas prácticas de taller o por la no necesidad de atender a ciertas sutilezas en la ejecución, tales como la definición de volúmenes o de zonas de turgencia—ello se aprecia más claramente en las representaciones figurativas—. En cualquier caso, en una buena parte de la producción escultórica del siglo V en múltiples áreas del Mediterráneo se evidencia una renuncia generalizada hacia ciertas herramientas de finalización de la talla que se convertirá en un factor determinante durante los siglos siguientes.

consecuencia que trajo consigo la disminución del trasiego de material escultórico y de las grandes exportaciones de piezas acabadas o semielaboradas. Por esta razón, no debería sorprendernos el hecho de encontrar durante esta fase grandes similitudes entre obras realizadas en un marco geográfico muy concreto⁶⁴⁷, tales como las apreciables en los trabajos en relieve realizados en el célebre sarcófago de Écija⁶⁴⁸ (Fig.017), en el de Alcaudete (Fig.018)⁶⁴⁹, en el relieve cordobés de la Chimorra (Fig.019)⁶⁵⁰, o en el fragmento de Osuna⁶⁵¹ al que nos hemos referido anteriormente. A pesar de las ligeras diferencias que estas piezas presentan a nivel compositivo, la intervención técnica y los rasgos estilísticos que las caracterizan evidencian la existencia de un mismo taller, grupo de talleres o tendencia regional que se mantuvo activa en la zona de la Bética septentrional⁶⁵² de manera irregular entre los últimos años del IV y los primeros del VI.

La mención a este caso localizable en la Bética puede ayudarnos a comprender que a lo largo de la quinta centuria existieron una serie de corrientes residuales que trataron de continuar reproduciendo antiguas fórmulas a pequeña escala -en esta ocasión el relieve narrativo-, tal vez con motivo de la especialización de formatos que habíamos referido para el siglo anterior. Sin embargo, el curso mayoritario seguido por las manifestaciones escultóricas en este momento estaría muy estrechamente vinculado a la demanda de producción. Tal y como hemos puntualizado en otro lugar, esta no cesó de manera brusca ni generalizada, pero sí que debió presentarse en intervalos discontinuos geográfica y cronológicamente a tenor de la inestabilidad política, lo cual inferiría de manera significativa en el desarrollo de los diferentes talleres regionales. Es muy probable que el devenir de estos focos de intermitencia productiva a lo largo del siglo determinase una parte importante de las características que van a presentar los obradores una vez recuperada la actividad de forma regular, en el caso emeritense, con el declinar de la centuria. De alguna manera, los talleres que continuaron activos en las

⁶⁴⁷ P. RODRÍGUEZ OLIVA, "Talleres locales de sarcófagos en la Bética", *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción* (Murcia, 2000), Murcia, 2001, pp. 129-156.

⁶⁴⁸ La obra se encuentra en la Parroquia de la Santa Cruz de la misma localidad, M. SALES Y FERRER, "Sarcófago visigótico de Écija", *Estudios Arqueológicos e Históricos*, Madrid, 1887, pp. 151-170.

⁶⁴⁹ Museo Arqueológico Nacional, n° inv. 50309, H. SCHLUNK, "Die Sarkophage von Écija und Alcaudete" *Madridrer Mitteilungen*, 3, 1962, pp. 119-151.

⁶⁵⁰ Museo Arqueológico de Córdoba, n° inv. 27751, A. RIESGO ORDÓÑEZ, "Arqueología del Vale de los Pedroches (Córdoba)", *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, 23, 1948, p. 79.

⁶⁵¹ Vid. supra, p. 134.

⁶⁵² H. SCHLUNK, "Sarcófagos Paleocristianos labrados en España", *VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana* (Barcelona, 1969), Roma-Barcelona, 1972, p. 211 y ss; J. M. BLÁZQUEZ, "La Bética en el Bajo Imperio", *Fuentes y metodología. Andalucía en la Antigüedad. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, vol. 1, Córdoba, 1976, p. 267.

últimas décadas del siglo fueron aquellos en los que se operaron los cambios a los que vamos a tener ocasión de referirnos.

El siglo V, especialmente su segunda mitad, ha sido visto tradicionalmente como el momento en el cual la plástica hispana comienza a mostrar una serie de elementos de origen norteafricano u oriental. En el primer capítulo del presente trabajo ya habíamos tenido ocasión de apelar a la necesidad de ser prudentes ante los postulados ofrecidos por esta línea de investigación, abierta en su día por Helmuth Schlunk. Si tenemos en cuenta la situación que acabamos de describir para la producción escultórica, la cuestión de las influencias foráneas se torna especialmente delicada. Los vínculos con el mundo norteafricano existen, pero es necesario ajustar tales contactos culturales a los contextos que hemos definido con anterioridad. Sin ir más lejos y de manera ilustrativa, podríamos decir que el taller de sarcófagos de Tarragona muestra una serie de filiaciones morfológicas con los sarcófagos de Cartago una vez decaen las importaciones de piezas romanas en dicha ciudad a lo largo de la centuria. Llama la atención no obstante que ni los sarcófagos tarraconenses ni el estilo escultórico con el que fueron ejecutados tuviese continuidad en el tiempo y que no se extendiese más allá de la propia Tarragona.

Un episodio de este tipo nos invita nuevamente a cuestionar la linealidad, continuidad y univocidad de las influencias. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que las manifestaciones escultóricas elaboradas a lo largo del siglo V en la cuenca mediterránea presentan una serie de características muy semejantes susceptibles de ser englobadas en el seno de la *koiné* cultural de aquello que podríamos denominar como segundo estilo teodosiano⁶⁵³. Los múltiples localismos a los que hacíamos alusión no son sino los diferentes dialectos de una tendencia generalizada hacia la estilización. Estos localismos, por su parte, arrastraban un importante bagaje de elementos propios de épocas anteriores que pueden llevarnos a equívoco en lo referente a la detección de posibles influencias externas. No conviene tampoco desatender el modo en el cual las influencias llegadas de Oriente o del Norte de África pudieron instalarse en la

⁶⁵³ Proponemos el uso del término “estilo teodosiano” para definir todas aquellas manifestaciones producidas desde el último cuarto del siglo IV hasta los primeros años del siglo VI. Al mismo tiempo sugerimos la posibilidad de desdoblar el término en primer y segundo estilo teodosiano. El primer estilo se desarrolló desde el último cuarto del siglo IV hasta mediados del V –entre los mandatos de Teodosio I y Teodosio II– y vendría caracterizado por las diferentes reacciones producidas con respecto del plurisecular arte imperial, cuyos resultados analizábamos en el epígrafe anterior. El segundo estilo abarcaría la segunda mitad del siglo V y los primeros años del VI –en correspondencia con los gobiernos de los últimos miembros de la dinastía teodosiana–. Este último se presenta mediante la unificación de ciertos criterios técnicos y estilísticos, caracterizándose entre otras cosas por la presencia de un mayor esquematismo, la tendencia a la serialización de ciertos repertorios ornamentales y la valoración de los vacíos desde un punto de vista plástico.

Península. Sabemos que varios obradores de origen oriental se habían establecido desde finales del siglo IV en centros como Roma, Milán y en varios enclaves alrededor de la desembocadura del Ródano. Aquellos artífices pudieron haber realizado una serie de obras en dichos enclaves influyendo tal vez en la producción local, que a su vez continuaría distribuyendo sus manufacturas en radios de acción muy variables⁶⁵⁴. Por este motivo es necesario tener en cuenta que en más de una ocasión los ascendentes estéticos de naturaleza oriental o norteafricana pudieron haberse presentado mediante un proceso de tamización operado por terceros⁶⁵⁵. En líneas generales resulta sumamente complicado elaborar un discurso objetivo dirigido a identificar la iteración de caracteres morfológicos en un momento en el cual el final del suministro de arte oficial a gran escala produjo innumerables micro-tendencias susceptibles de ser unificadas tan solo mediante una transformación estética de tipo global. Por esta razón consideramos que el discurso de las influencias orientales en el siglo V tendría un mayor interés y utilidad si focalizase su atención en procesos tales como el nacimiento de ciertas nociones estéticas más que estilísticas –con origen en el Norte de África- o en el inicio de los influjos del arte persa en el Imperio Romano de Oriente, los cuales sí van a tener una línea de continuidad en Occidente algunas décadas más tarde⁶⁵⁶.

Atendiendo a la función de la escultura decorativa del siglo V cabe decir que esta encontró en los edificios cristianos su principal vía de desarrollo. Ello se debe no solamente a que en este período asistimos a la edificación de múltiples espacios de naturaleza cultural, sino al establecimiento de una serie de hábitos litúrgicos que habrán de dotar de contenido y significación a dichas realizaciones. Desde los primeros años de la centuria asistimos a un proceso de modificación del ceremonial producido por el tránsito que desde los cultos honoríficos y martiriales llevaría a los cultos litúrgicos propiamente dichos. Ello provocó una serie de importantes cambios en el modo de concebir la función escenográfica de los edificios. Sin ir más lejos, en la basílica de Santa Eulalia realizada en este período se ha pensado que las reliquias de la mártir

⁶⁵⁴ J. HUBERT, 1964, p. 461.

⁶⁵⁵ Conviene recordar aquí los comentarios anteriormente realizados acerca del sarcófago de Ithacius, vid. *supra*, p. 76, nota 273.

⁶⁵⁶ Además de las modas de ascendencia persa que comienzan a generalizarse en Constantinopla especialmente durante la segunda mitad del siglo, conviene recordar el desplazamiento de obras de arte sasánida que tuvo lugar con motivo de los apresamientos de botines realizados por los hunos. Igualmente interesante en este sentido resulta la generalización del uso de la imposta, que probablemente llega a Siria desde Persia y empieza a generalizarse en el norte de África a lo largo de esta quinta centuria, J. PUIG I CADAFALECH, 1961, p. 49. El protagonismo de las impostas está llamado a convertirse en uno de los elementos caracterizadores del período que nos ocupa, especialmente si tenemos en cuenta que éstas fueron uno de los principales soportes destinados a acoger series de escultura decorativa.

estuvieran contenidas en un cofre o relicario, o incluso en un *luculus* en el altar en un presbiterio sobreelevado⁶⁵⁷, lo cual indica que está teniendo lugar la generalización de una dramaturgia del espacio sagrado⁶⁵⁸. De hecho es en estos momentos cuando tiene lugar la gestación de la primitiva liturgia hispana, la cual adquiere varios elementos rituales y escénicos procedentes de varios lugares del Mediterráneo⁶⁵⁹. En todos estos enclaves se desarrolló un proceso de creación litúrgica y de aplicación espacial de la misma, iniciando un largo proceso que culmina en el siglo VII y cuyas nociones al hilo de la sacralidad espacial no tardarán en manifestarse⁶⁶⁰ en la decoración escultórica llevada a cabo en el interior de los templos. Así pues, la escultura decorativa a partir de estos momentos, estará principalmente al servicio de las representaciones litúrgicas.

En el apartado correspondiente a las hipotéticas relaciones existentes entre la decoración esculpida y otras artes hemos de señalar que ésta debió continuar manifestando de manera fehaciente una serie de vínculos morfológicos y compositivos con respecto de las elaboraciones musivas. Tal y como habíamos tenido ocasión de comprobar, desde los últimos años del siglo IV empezaba a evidenciarse en los mosaicos lusitanos un predominio de las elaboraciones de tipo geométrico. Durante la quinta centuria esta generalizada predisposición hacia la geometría debió facilitar numerosos esquemas a los talleres de escultura, que encontrarían en estos repertorios un léxico afín a las intenciones y necesidades propias del momento. Al mismo tiempo, la incorporación sistemática de varios elementos geométricos y de fórmulas compositivas propias de los talleres musivos al terreno de la escultura tiene su origen en esta fase, en la cual se regulariza la adopción de un importante volumen de unidades ornamentales llamadas a perdurar en el tiempo de manera singular. Los escultores comenzaron a reproducir algunos de estos motivos de manera aislada para pasar a reproducirlos más tarde en diferentes combinaciones y secuencias que irían

⁶⁵⁷ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 151.

⁶⁵⁸ A lo largo del siglo V se inicia un largo proceso mediante el cual las jerarquías eclesiásticas van a tratar de oficializar, codificar y monopolizar la totalidad de actividades inherentes al culto cristiano. El primer paso de cara a la realización de este objetivo fueron los intentos de homogeneización y regularización de los ritos, especialmente del eucarístico. A través de la celebración eucarística quedaron aglutinados los diferentes cultos y prácticas individuales, siendo absorbidos estos en una escenificación colectiva mediatizada. Este particular resulta de especial interés de cara al estudio de la escultura decorativa cristiana, pues a pesar de que para estos momentos no existían reglas fijas sobre el desarrollo de las prácticas litúrgicas, sí que existió una tendencia y una preocupación por normalizarlas. Dicha voluntad debió existir igualmente a la hora de planificar el aspecto de los templos, lo cual abriría las vías hacia ciertos patrones temáticos-decorativos tendentes a la estandarización. Las medidas tomadas con respecto de la distribución espacial de las iglesias repercutieron, qué duda cabe, en un incremento constatable de la producción de cancelos y elementos pétreos de separación.

⁶⁵⁹ C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 31.

⁶⁶⁰ D. VERKERK, *Early medieval Bible illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge, 2004, p. 39.

enriqueciéndose paralelamente a la demanda de producción. Un buen ejemplo de este tipo de labor la encontramos en Mérida en una interesante pieza conservada en el Convento de Santa Clara⁶⁶¹ (Fig.020), cuyos frentes decorados, especialmente el más ancho, indican una estrecha filiación con las celdas de mosaico en las cuales se representan motivos geométricos individualmente. Los vínculos existentes entre la escultura decorativa de este período y el mosaico no solamente se dejarían sentir en términos de reproductividad formal sino también en un plano puramente estético. Nos estamos refiriendo en este caso a los nuevos modos de concebir la sacralidad del espacio, que serán enunciados fundamentalmente a través de los mosaicos sepulcrales.

Queremos destacar igualmente la importancia que pudieron haber tenido las labores de decoración parietal en estuco de cara a la implantación de nuevos motivos para la escultura decorativa de esta época. Si bien tendremos ocasión de ocuparnos con detenimiento de este particular, hemos de adelantar que la existencia de este tipo de elaboraciones ha sido constatada en Rávena desde principios del siglo V en edificios como el baptisterio Neoniano o la iglesia de la Santa Croce⁶⁶². La frágil condición material que presentan este tipo de manufacturas ha condicionado su preservación a lo largo de los siglos, siendo escasos los fragmentos estucados que poseemos en la Península. Sin embargo tenemos la constatación material de que esta técnica fue conocida y que se aplicó en Hispania, y cabría preguntarse si fue empleada con regularidad a lo largo del siglo V.

Atendiendo a las características de la escultura emeritense para este momento desde un punto de vista estético cabe señalar que el siglo V viene definido por la convivencia entre la consolidación de tendencias ya iniciadas y el desarrollo de una serie de importantes novedades. Tal y como hemos apuntado, la principal característica de la escultura de esta centuria es la tendencia hacia la simplificación de los esquemas de reproducción⁶⁶³, instrumentalizada en Mérida mediante la abreviación formal de determinados recursos plásticos propios del arte romano⁶⁶⁴. En cuanto a la esencia y al contenido de este último es necesario apuntar que fue transformado desde ambos parámetros con motivo del eclecticismo al que habíamos asistido desde la segunda parte del siglo IV. De esta forma, por ejemplo, temas y figuras paganas como

⁶⁶¹ MNAR, nº inv. CE00535, J. AMADOR DE LOS RÍOS, 1877, p. 166, lám. V.

⁶⁶² L. PASQUINI, *La decorazione a stucco in Italia fra tardo antico e alto Medioevo*, Rávena, 2002, pp. 26 y ss.

⁶⁶³ E. DOMÍNGUEZ PERELA, 1987, p. 151.

⁶⁶⁴ En la ciudad ha podido detectarse una tendencia similar desde el punto de vista arquitectónico. Los encargados de restaurar el puente sobre el Guadiana utilizaron técnicas de construcción que trataban de imitar las prácticas edilicias romanas, pero sirviéndose para tal fin de sillares almohadillados de tamaño inferior con el objetivo de facilitar su transporte, M. ALBA CALZADO, 2008, p. 261.

la *niké* pasan a convertirse eventualmente en ángeles, mientras que las viejas fórmulas de representación asociadas a la *Aurea Aetas* se presentan en todo tipo de formatos y superficies ya en un contexto cultural genuinamente cristiano⁶⁶⁵.

En aquello que concierne a las realizaciones plásticas conviene resaltar el hecho de que las transformaciones sufridas en la escultura del siglo V vinieron determinadas por una variación sustancial en lo referente a la circulación de modelos y a la traslación de motivos que, propios de determinadas superficies, terminaron por ser reproducidos en piedra. Con la paulatina desaparición del modelo productivo romano basado en la “disciplina de taller” de tipo continuista y canalizador de las exigencias propuestas por el devenir del gusto oficial, lo que nos encontramos ahora es un panorama mucho más fragmentado en el cual los talleres trabajan sobre repertorios limitados e intercambiables⁶⁶⁶, y donde buena parte de las modificaciones se realizan sobre modelos ya existentes. Una de las principales novedades en este sentido fue la reproducción en piedra de algunos esquemas ornamentales que hasta entonces habían sido realizados en madera o en metal. El origen de esta práctica se encuentra casi con toda seguridad en las intenciones dirigidas a monumentalizar los edificios de culto, pues la mayor parte de los motivos trasladados eran comunes –y lo siguieron siendo– en los cancelos de hierro, bronce y madera de las primitivas basílicas, tal y como ha podido constatar en Roma⁶⁶⁷. Los fragmentos escultóricos emeritenses asociados por nosotros a esta fase muestran un proceso muy similar⁶⁶⁸.

Otra de las particularidades que presenta la escultura emeritense para este siglo V es la ausencia de fragmentos en los cuales se constaten representaciones de tipo figurativo. Si bien ya desde finales del siglo III el relieve histórico había presentado un importante descenso desde el punto de vista cuantitativo en casi todos los rincones del Imperio⁶⁶⁹, esta inercia continuó en el siglo IV y se acentuó aún más si cabe durante el V. El desinterés hacia estas composiciones favoreció el desarrollo de otros ámbitos de representación tales como el ornamento vegetal o el repertorio geométrico. En cuanto

⁶⁶⁵ Llama la atención el elevado número de representaciones de escultura con motivos arquitectónicos –especialmente sarcófagos– que en el siglo V contienen fustes decorados con elementos vegetales, sobre todo en el sur de la Galia y el Norte de Italia. Hemos de tener muy en cuenta el peso de esta corriente de cara a analizar algunos de los fragmentos lusitanos que van a ocupar nuestra atención.

⁶⁶⁶ S. VIDAL ÁLVAREZ, “La transmisión iconográfica en la escultura hispánica de la Antigüedad Tardía. Vigencia y discontinuidad de modelos”, L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, p. 41.

⁶⁶⁷ R. CORONEO, 2007, p. 52. Este tipo de parapetos ya había sido utilizado en Roma con anterioridad en edificios civiles de carácter oficial.

⁶⁶⁸ Podemos apreciar sin demasiada dificultad el aspecto que tenían estos primitivos cancelos de los siglos IV y V mediante sus representaciones en obras como la basa del obelisco de Teodosio en Constantinopla, o en el llamado sarcófago de San Mauricio, conservado en la abadía de San Víctor de Marsella.

⁶⁶⁹ J. BECKWITH, *Arte Paleocristiano y Bizantino*, Madrid, 1970, p. 49.

este último conviene hacer una puntualización más al respecto de Mérida. Habíamos aludido anteriormente a la condición ancestral de buena parte de estos enunciados visuales basados en la geometría. Tal y como ha puesto de manifiesto recientemente Trinidad Nogales, el hecho de que Lusitania fue incorporada más tardíamente a la Hispania Romana posibilitó que el elemento indígena en la provincia tuviese un mayor protagonismo y peso específico que en otros lugares⁶⁷⁰.

Este factor fue determinante a nuestro juicio para entender la proliferación en la provincia de un significativo número de motivos geométricos que hasta entonces habían quedado circunscritos a ámbitos artísticos de cariz popular, tal y como puede verse en la producción de estelas. La irrupción de fórmulas geométricas en la plástica lusitana de este período debió ser ciertamente significativa. La presencia de tres hexapétalas inscritas en círculos en el mosaico emeritense de Dionisos y Ariadna⁶⁷¹ (Fig.021)-datado entre los años finales del siglo IV y principios del V- supone la confirmación de esta nueva realidad. En esta obra, las rosetas no se sitúan en las habituales cenefas ni tampoco sirven como *Leitmotiv* a una secuencia reiterativa de dicho ornamento, sino que se incluyen en el plano de la representación a través de un criterio aparentemente aleatorio y espontáneo. Aunque hablaremos más adelante del protagonismo de este tipo de motivos concéntricos, su presencia invasiva en el privilegiado marco de la narración debe ayudarnos a comprender la nueva significación que estos recursos iconográficos van a adquirir a partir de este momento⁶⁷².

Decir que el siglo V -y una buena parte del VI- fue un período huérfano de referentes con respecto del clasicismo se nos antoja tal vez demasiado arriesgado. Lo que sí parece claro es que en estos años tiene lugar una importantísima recesión en el número de modelos de creación aportados desde la oficialidad. Dicha circunstancia trajo consigo una progresiva maduración y autonomía de las corrientes periféricas que, evidentemente, no dejaron de producir sus respectivas manifestaciones visuales. Con todas sus particularidades locales, las distintas corrientes presentaron fundamentalmente tres características comunes en lo que respecta a la práctica de las

⁶⁷⁰ T. NOGALES BASARRATE, "Programas de investigación en el Museo Nacional de Arte Romano: Proyectos "Foros de Augusta Emerita y Lusitania Romana"", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. CLXXXII, nº 717, 2006, p. 103.

⁶⁷¹ MNAR, nº inv. CE00197.

⁶⁷² Esta pieza resulta sumamente ilustrativa de cara comprender el proceso de transformación que sufrió también el arte del mosaico en la Hispania de los siglos V y VI, el cual vino marcado por una clara desintegración de las fórmulas clásicas, J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Mosaicos hispanos de la época de las invasiones bárbaras. Problemas estéticos", A. GONZÁLEZ BLANCO, *Los visigodos: historia, civilización, antigüedad y cristianismo*. Actas de la Semana Internacional de Estudios Visigóticos (Madrid-Toledo-Alcalá de Henares, 21-25 octubre 1985), Murcia, 1986, p. 473.

artes: la reinterpretación y transformación de antiguos esquemas, la valoración de los espacios vacíos en la creación bidimensional y la tendencia a la sacralización del espacio en la obra de arte.

La primera característica viene definida mediante la reelaboración de viejos enunciados icónicos bien conocidos por los escultores. Esta particularidad contribuye a complicar aún más si cabe el asunto de las influencias, ya que la totalidad de las periferias activas en este momento había adquirido un determinado número de referentes visuales de la tradición romana, caracterizada a su vez por una gran variedad al tiempo que por un alto nivel de estandarización. La realización de variaciones y versiones alternativas a los grandes repertorios ornamentales del pasado trajo consigo el nacimiento de nuevos formatos. Por ejemplo, en el área de Cartago y más tarde en las costas adriáticas italianas fue común partir de las representaciones clásicas de acanto para transformarlas en caprichosas composiciones circulares⁶⁷³. En las zonas más romanizadas del Mediterráneo –entre ellas la Lusitania- se generaliza una práctica escultórica que toma modelos propios de la tradición clásica y los transforma profundamente a través de la omisión de ciertos detalles naturalistas, de un perfil más sumario en la talla y de una modificación del desarrollo del motivo en la superficie. Mediante el camino abierto por tendencia a la reducción de detalles en la escultura se desembocó en una paulatina adquisición de protagonismo de las áreas en negativo, de aquellas en las que no se ha realizado ningún tipo de intervención más allá de las labores de pulimentado. La puesta en valor del fondo escultórico plano fue una de las principales innovaciones de la plástica tardoantigua, entre otras cosas porque a través de ella se establecieron una serie de códigos de imagen que van a estar vigentes durante toda la Alta Edad Media.

La puesta en valor del vacío en la escultura trajo como consecuencia la aparición de nuevos criterios a la hora de distribuir los ornamentos en el espacio. Igualmente, esta tendencia permitió la exploración de las posibilidades expresivas que podía proporcionar una única superficie plana trabajada a partir de incisiones de profundidad homogénea –aquello que conocemos como talla a bisel-. Podemos tender a creer que la predisposición mostrada por los escultores tardoantiguos hacia la omisión de fondos decorados sea un síntoma de incapacidad derivado de la provincialización de los talleres. La realidad, a nuestro juicio, debió ser bien distinta. Es un hecho aceptado que el capítulo escrito por el taller escultórico ravenés durante los

⁶⁷³ R. FARIOLI, “Ancora sui mosaici pavimentali di Sant’Agata Maggiore in Ravenna”, *XXXIX Corso di Cultura sull’arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: “Archeologia e Arte nella Spagna tardo romana, visigota e mozarabica”*, Rávena, 1987, p. 128.

siglos V y VI supuso uno de los momentos cimeros en Occidente desde el punto de vista de la creación y de la ejecución técnica. Si observamos con detenimiento algunas de sus obras nos daremos cuenta de inmediato que los obradores de la ciudad adriática habían iniciado a explorar esta cualidad durante la primera mitad de la centuria. Tal vez el ejemplo más clarividente a la hora de ilustrar esta premisa sea la escena de la Anunciación contenida en uno de los fragmentos menores del sarcófago conocido como del profeta Elías o sarcófago Pignatta⁶⁷⁴ (Fig.022). A pesar de la alta calidad técnica que presenta la pieza, el grado de experimentación que en ella se alcanza con respecto de los fondos vacíos-neutros nos aproxima al conocimiento de lo que debió ser una tendencia común en el Mediterráneo Occidental. Esta corriente, por lo tanto, no derivó necesaria o al menos exclusivamente de una recesión de carácter técnico, sino que discurrió en paralelo a los nuevos modos de entender la realización plástica a tenor de las exigencias producidas por los virajes experimentados en la evolución del gusto artístico tardoantiguo.

Ello nos lleva a analizar la tercera particularidad iniciada en la plástica del siglo V: la modificación inherente a la aprehensión del espacio en la obra de arte. Durante las excavaciones realizadas en la basílica de Santa Eulalia aparecieron los restos –aproximadamente una cuarta parte- de un mosaico sepulcral adosado al muro norte de la cripta del edificio absidado⁶⁷⁵ que ha sido datado por Pedro Mateos a principios de la quinta centuria⁶⁷⁶. La superficie conservada presenta una cenefa geométrica con motivos de entrelazo en cuyo interior se aprecian los restos de un cortinaje (Fig.023). Este tipo de representación había aparecido en los años del Bajo Imperio como un elemento estrechamente vinculado a la mística del poder, en un momento en el que los emperadores y los altos funcionarios romanos habían empezado a incorporar a sus apariciones en público una serie de atributos y prácticas ceremoniales cargadas de teatralidad mediante las cuales –caso de los emperadores- trataron de enfatizar su condición divina. Más tarde, ya en el siglo IV, la representación iconográfica de cortinajes recogidos entre arquerías pasó a formar parte del repertorio ornamental de algunos sarcófagos cristianos. Desde finales del siglo IV y hasta el final del VI, el motivo de la cortina aparece con cierta frecuencia en el mosaico sepulcral, teniendo

⁶⁷⁴ Este sarcófago se encuentra actualmente en los jardines del Quadrarco del Braccioforte, en los alrededores de la iglesia de San Francisco en Rávena.

⁶⁷⁵ P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 63-64 y 131 y ss. El mosaico se encuentra actualmente expuesto en el centro de interpretación arqueológica habilitado en el subsuelo de Santa Eulalia y puede ser contemplado desde el aula basilical a través de una vitrina habilitada en el pavimento de la misma.

⁶⁷⁶ IBIDEM, p. 199.

dicha práctica un origen norteafricano según apuntan todos los indicios⁶⁷⁷.

Con casi total seguridad, el mosaico emeritense contuvo entre las cortinas el retrato del difunto, tal y como era común en este tipo de formatos destinados a grandes personalidades y situados en el interior de las basílicas, al menos en las regiones de Túnez y Argelia⁶⁷⁸. Es un hecho conocido que el culto a los mártires y a los difuntos estuvo especialmente extendido en las regiones norteafricanas⁶⁷⁹ y en Hispania, sobre todo en la Bética y en la Lusitania. Desde este punto de vista, el espacio plano representado por el mosaico sepulcral en su conjunto suponía la demarcación espacial hacia una dimensión de carácter sacro, noción enfatizada mediante la presencia del cortinaje. En el II Concilio de Braga, celebrado nada menos que en 572, se prohibía la realización de sacrificios y la deposición de ofrendas de comida sobre las tumbas de los muertos. Este tipo de superficie de enterramiento era entendida pues, aún en el siglo VI como la vía de tránsito hacia una realidad ultraterrena. Por esta razón, creemos que la presencia o la representación de cortinajes en los ámbitos destinados al culto debió ser entendida como la delimitación de intervalos espaciales conducentes a una dimensión de carácter sagrado. Esta noción, como veremos, se vio reforzada a través del uso espacial y simbólico de los canceles.

Fueron varios los teólogos de finales del siglo IV y principios del V los que, influidos por un platonismo de corte origenista, trataron con detenimiento conceptos alusivos a la obtención de la purificación del alma mediante una dialéctica de carácter ascensionista. En la obra de figuras como Sinesio de Cirene, Juan Casiano o Rufino de Aquileya se resume el pensamiento de esa visión intercalar y progresiva hacia lo sagrado, que a nuestro entender se reflejaría en la disposición y decoración de los templos de la época. La delimitación de espacios físicos mediante cortinajes, canceles o ambos elementos estaría llamada a representar la individualización de aquellos espacios caracterizados por un determinado grado de sacralidad. La tendencia a la realización de trabajos artísticos sobre superficies generalmente planas contribuiría igualmente a enfatizar una aprehensión clara y verosímil de dicha dialéctica espacial.

Teniendo en cuenta el importante volumen de fragmentos de escultura arquitectónica asociables a mobiliario concebido para delimitar espacios, así como la presencia del mosaico de la cortina vinculado a un enterramiento privilegiado en

⁶⁷⁷ N. DUVAL, "Les mosaïques funéraires de L'Enfida et la chronologie des mosaïques funéraires de Tunissie", *Rivista di Archeologia Cristiana*, nº 1-2, 1974, pp. 146 y ss.

⁶⁷⁸ Este tipo de mosaico sepulcral aparece fundamentalmente en el Norte de África, con algunos ejemplos en Grecia (Stobi), Italia (Parenzo y Aquileya) y Francia (Limoges) y también en el ámbito balear, P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 132-133.

⁶⁷⁹ Y. DUVAL, *Loca Sanctorum Africae. Le culte des martyrs en Afrique du IV au VIII siècle*, Paris, 1982.

Mérida, consideramos que la ciudad se encontraba en estos momentos en una posición favorecida de cara a desarrollar las pautas de naturaleza estética a las que acabamos de referirnos. De esta manera, la destacada condición geográfica, cultural y religiosa de Emerita Augusta en el siglo V situó a sus habitantes en la primera línea de absorción de novedades, lo cual va a posibilitar una mayor precocidad en la maduración de ciertos sistemas de representación. En nuestra opinión, una parte realmente significativa de la grandilocuencia que van a alcanzar las manifestaciones escultóricas emeritenses durante los dos siglos siguientes no se debe tanto a un fenómeno de génesis casi espontánea llegado desde el exterior como a un proceso de transformación que, si bien eclosionará durante los obispos de Paulo, Fidel y Mazona, fue gestado entre la cuarta y la quinta centuria.

Cuando la doctora Cruz Villalón defendió su tesis, ella misma vinculó un número muy reducido de fragmentos escultóricos al siglo V, más concretamente los números del catálogo 428, 435⁶⁸⁰ y 408 –este último recibe una propuesta de datación algo más amplia, prolongable hasta principios del VI⁶⁸¹–, quedando el grueso de un repertorio compuesto en su día por más de cuatrocientas piezas inscrito en un segmento temporal iniciado a partir de la sexta centuria. Algunos años más tarde, y fundamentalmente con motivo de las excavaciones realizadas en la basílica de Santa Eulalia, salieron a la luz una serie de fragmentos de escultura decorativa, algunos de los cuales nos sugieren el adelanto de la fecha de operatividad de los talleres emeritenses. La misma opinión fue manifestada por el excavador de Santa Eulalia, Pedro Mateos, para quien algunos de los fragmentos aparecidos en el subsuelo de la basílica, a pesar de ser escasos en número, serían lo suficientemente significativos como para ampliar la división en dos grandes grupos que había propuesto Cruz Villalón. Ello suponía aceptar el hecho de que algunas de las piezas aparecidas en la basílica fueran realizadas con anterioridad al siglo VI. Por esta razón, Mateos proponía una clasificación alternativa aplicable en un principio al conjunto de Santa Eulalia, ampliada a cinco grupos. Los dos primeros serían aquellos relacionables con la construcción del edificio en la segunda mitad del siglo V –Grupo 1– y con ciertos cambios operados en los talleres tal vez en el mismo siglo V y principios del VI –grupo 2–⁶⁸².

Las importantes intervenciones llevadas a cabo en Santa Eulalia en la segunda mitad de la quinta centuria suponen un indicio lo suficientemente consistente como

⁶⁸⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 35.

⁶⁸¹ IBIDEM, p. 323.

⁶⁸² P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 174.

para poder afirmar que la sistematización de las labores de decoración escultórica en Mérida no se originaron en el siglo VI sino con anterioridad. Por este motivo, consideramos que la propuesta de Mateos al hilo de la realización de piezas para la basílica en el siglo V es susceptible de ser extendida a otras creaciones de la colección emeritense. Al mismo tiempo, algunas de las características mostradas por las piezas de las que vamos a ocuparnos van a continuar desarrollándose al menos hasta los años centrales del siglo VI, momento a partir del cual son modificadas o conviven con los nuevos enunciados plásticos incorporados al repertorio local durante importantísima fase de actividad constructiva patrocinada por el obispo Fidel y más tarde por Mazona.

Durante el período que ahora nos ocupa tendría lugar en Mérida la producción de un primer lote de piezas de escultura destinadas al cerramiento espacial del recinto basilical, materializadas fundamentalmente en forma de cancelos. Los primeros cancelos emeritenses debieron responder a una serie de patrones relativamente homogéneos, de entre los cuales cabe destacar aquel caracterizado por la figuración de imbricaciones en una superficie continua, ya sea esta calada o maciza. Un buen ejemplo de estas primitivas realizaciones lo encontramos en las piezas nº 429 (Fig.024), 57 (Fig.025) y 149 (Fig.026) del catálogo de María Cruz. En ellas podemos apreciar la factura sumamente sencilla aplicada a la labra de las escamas, muy corriente en otras placas de cancel en el Mediterráneo durante esta época⁶⁸³, y mediante la cual se trata de evocar las superficies de madera o de metal en las cuales fue realizado un buen número de cancelos aún a lo largo de los siglos posteriores, tal y como puede apreciarse en una celosía para parapeto litúrgico procedente de San Vital y conservada actualmente el Museo Nacional de Rávena (Fig.027).

En la pieza italiana podemos comprobar igualmente que en los intersticios de las imbricaciones se han incorporado cruces. La tendencia a enriquecer los espacios muertos en este tipo de composiciones debió irrumpir en algún momento mediada la quinta centuria. La combinación de motivos vegetales y geométricos inscritos en imbricaciones continuas va a alcanzar en los talleres de Mérida un alto grado de variedad y sofisticación, y nos inclinamos a pensar que uno de los primeros ejemplos

⁶⁸³ Este tipo de cancelos pétreos con imbricaciones es común en Roma, donde vino sistematizado desde los últimos años del siglo IV al hilo de los importantes programas de decoración y adecuación espacial de las basílicas. Los cancelos con escamas, calados o macizos, se adoptaron con celeridad en varios puntos de la Cristiandad. El resultado de las producciones italianas y su similitud con nuestras piezas se aprecia en los restos conservados en la basílica romana de Santa Inés datados en el último cuarto del siglo IV (Fig.028) o en los cancelos de San Felice in Pincis, en Cimitile (Campania), elaborados a principios del V (Fig.029). De la misma manera, este tipo de cancel con imbricaciones caladas aparece representado de manera profusa en los mosaicos del baptisterio Neoniano en Rávena, cuya realización debemos situar alrededor de 430 (Fig. 030).

de este tipo de labor sea el reverso de la pieza nº 115⁶⁸⁴ (Fig. 031). Llama la atención el hecho de que este fragmento fuese reutilizado en una cronología posterior, momento en el cual el primitivo reverso de la pieza fue usado para labrar un nuevo y más complejo motivo decorativo. Si aceptamos, como generalmente se ha hecho, que la segunda intervención fue realizada en algún momento entre la segunda mitad del siglo VI y las primeras décadas del siglo VII, no habría motivo para no incluir la primera intervención en el segmento cronológico que nos ocupa, esto es, finales del siglo V- primeros años del VI. Otro motivo para sostener esta propuesta cronológica vendría avalado por la semejanza entre este tipo de labra y el aparecido en otras piezas que hemos propuesto para este grupo. Desde un punto de vista estilístico podemos apreciar que existe en este fragmento una clara tendencia a la simplificación de los elementos naturalistas sin renunciar por ello a una factura elegante y a un sentido del ritmo propio de las composiciones musivas. De hecho, y a tenor de lo anteriormente enunciado, consideramos que los escultores partieron en un primer momento de los motivos de imbricación sencilla y tendieron a enriquecerlos basándose en composiciones propias de los mosaicos. Un buen ejemplo de esta particularidad lo encontramos en la propia ciudad de Mérida, más concretamente en los esquemas que ornan los remates curvos del ya aludido Mosaico de los Aurigas, donde aparece un motivo muy semejante al que estamos analizando (Fig. 032)⁶⁸⁵.

Llegados a este punto estimamos conveniente centrar nuestra atención en determinadas características de la producción musiva que pudieron haber influido en las realizaciones escultóricas objeto de nuestro estudio. Se ha hablado mucho de la influencia que el mosaico pudo haber tenido en las labores en piedra, pero casi siempre que se ha hecho ha sido poniendo especial énfasis en una inspiración de tipo retrospectivo según la cual los escultores altomedievales pusieron sus ojos en los motivos presentes en los mosaicos antiguos. Como ya tuvimos ocasión de comentar, en los últimos años ha existido una tendencia –en ocasiones muy acertada a nuestro juicio– a retrasar la cronología de ciertas labores escultóricas, y todo parece indicar que incluso hasta el siglo VI continuaron existiendo talleres musivarios en Hispania. Dado que nuestra propuesta es la de aceptar la existencia de una producción escultórica sistemática e ininterrumpida en la Península Ibérica desde el siglo V, es lícito

⁶⁸⁴ La pieza se encuentra expuesta actualmente en el MNAR (nº inv. CE08271), donde ha sido fijada al muro de forma que el reverso no es apreciado por el visitante.

⁶⁸⁵ Otra muestra ciertamente ilustrativa de la importancia que este tipo de combinaciones tuvo en las realizaciones musivas hispanas la tenemos en los mosaicos de la villa de El Romeral –finales del siglo IV–, en la provincia de Lérida, M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, “Los espacios ajardinados en la musivaria romana”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 10, 1997, p. 160, fig. 21.

considerar que la inspiración que los escultores pudieron encontrar en las labores de mosaico se realizase en términos de naturaleza directa y sincrónica, es decir, copiando unidades ornamentales contenidas en mosaicos de factura contemporánea a las propias realizaciones pétreas.

Retomando nuestra atención al hilo de la primera producción de cancelos emeritenses nos detendremos en una interesante pieza aparecida en las excavaciones de Santa Eulalia. Se trata de un fragmento correspondiente a una barrotera de cancel completamente decorado con motivos geométricos para el cual Pedro Mateos ha propuesto como datación la segunda mitad del siglo V⁶⁸⁶ (Figs. 033 y 034). Consideramos que Mateos está en lo cierto, especialmente si tenemos en cuenta el tipo de talla, sumaria pero al mismo tiempo dependiente de una intención que no es otra que la de evocar los cancelos realizados en bronce, plomo o hierro con el fin de desempeñar idénticas funciones. Este tipo de composición, al igual que la secuencia de rombos que aparece en el lateral, volverá a aparecer en el contexto emeritense, si bien con ciertas modificaciones posteriores. Dicha particularidad puede apreciarse en las piezas nº 10 (Fig. 035), 17 (Fig. 036), 18 (Fig. 037) y 36 (Fig. 038) –todas ellas realizadas seguramente con posterioridad al siglo V–, en las que aparece de nuevo el motivo de la retícula de origen metálico, pero esta vez evidenciando un mayor volumen así como una combinación del motivo primitivo con otras unidades ornamentales.

La aparición de la retícula en estas últimas piezas, la mayoría de ellas fragmentos de pilastras, nos conduce a otra reflexión. Es bastante probable que los motivos de retícula, así como las imbricaciones, que habían constituido un primer patrón decorativo con valor individual en cuanto evocador de los cancelos elaborados en otros materiales, terminasen por perder su función de significante –representación en piedra de los cancelos en madera o metal– para convertirse en enunciados meramente decorativos. Una vez completado este proceso vamos a encontrarnos con ambos motivos decorando otro tipo de superficies, tales como pilastras en el caso de las retículas, y especialmente impostas y cimacios en el caso de las escamas en su versión más sencilla. Por esta razón consideramos que todos aquellos fragmentos de escultura que contienen estas dos representaciones fuera del ámbito de las placas de cancel pueden considerarse posteriores al grupo que estamos analizando.

Otro grupo de fragmentos que desde un punto de vista estético, técnico y estilístico pueden ser asociables al siglo V y primeros años del siglo VI apareció igualmente en las excavaciones de Santa Eulalia. Se trata de las piezas 436, 45 y 122 (Fig.

⁶⁸⁶ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 169.

039)⁶⁸⁷; 37 (Fig. 040) y 38⁶⁸⁸ (Fig. 041); y muy posiblemente la 50 (Fig. 042) siguiendo en esta ocasión los criterios de numeración contenidos en el trabajo de Pedro Mateos en el apartado correspondiente al inventariado de fragmentos de escultura decorativa⁶⁸⁹.

En estas piezas podemos observar un tipo de labra nuevamente caracterizado por la tendencia a la síntesis de los elementos naturalistas pero con una serie de particularidades propias del período que nos ocupa. En primer lugar se aprecia en casi todas ellas la presencia de labores de sogueado dispuesto en una cenefa circular en la que se inscriben una serie de motivos. En la mayor parte de ellos aparecen cruces con pétalos de lis, mientras que en otro se han dispuesto flores de seis pétalos, siendo posiblemente cuatro en origen y generando entre ellas con toda probabilidad nuevamente un motivo de naturaleza cruciforme. El tipo de talla en todas estas piezas viene caracterizado por un relieve muy bajo y sencillo en el cual, no obstante, se incide con especial atención en la delimitación de los perfiles. Asimismo, la número 38 evidencia en sus trabajos florales una clara vinculación con los talleres escultóricos bajoimperiales, pues la flor, aunque simplificada, no ha sido sometida a ningún esquema de síntesis y conserva un apreciable grado de naturalismo, visible especialmente en la carnosidad de los pétalos⁶⁹⁰.

Mateos señala para esta última pieza la particularidad que supone el hecho de que fuese concebida originalmente como un fragmento de pilastra que sería reutilizado más tarde como barrotera de cancel. Es muy probable que su reemplazo como elemento secundario tuviera lugar tras la reforma acometida por el obispo Fidel en el edificio, lo cual vendría a confirmar nuestra propuesta de datación temprana para este fragmento –segunda mitad del siglo V–, tal y como apunta el propio Mateos⁶⁹¹. Las piezas 37 y 50, para las cuales el excavador propone una cronología mediada la sexta centuria, pudieron ser realizadas según nuestro criterio algunas décadas antes. La razón principal que avalaría esta hipótesis es que en ellas quedan expuestos algunos de los preceptos estilísticos que van a aparecer en las grandes pilastras de la segunda mitad del siglo VI. Estas últimas presentan una serie de particularidades –capiteles con hojas de gancho e incorporación en la cima de los mismos de elementos geométricos curvos– que debieron ser ensayadas en los años precedentes. Desde este punto de vista, estos

⁶⁸⁷ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 241, lám. 21 (img314)

⁶⁸⁸ IBIDEM, p. 234, lám. 14 (img280 y 281)

⁶⁸⁹ IBIDEM, pp. 167-175.

⁶⁹⁰ No podemos decir lo mismo del motivo floral que se encuentra fuera de la circunferencia. Su aspecto, mucho más esquemático y con los perfiles menos marcados, anuncia la tendencia a la geometrización de los elementos florales que va a generalizarse más adelante en ciertas composiciones, sin ser por ello una norma fija al menos hasta bien entrado el siglo VII.

⁶⁹¹ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 168.

dos fragmentos presentan una condición idónea como antecedentes de las realizaciones futuras. Por otra parte, el tipo de labra y el perfil de sus motivos es muy semejante al de las piezas que acabamos de comentar.

Así pues, y mediante el análisis de estos fragmentos aparecidos en Santa Eulalia podemos confirmar que desde el siglo V se generaliza la combinación de elementos geométricos con motivos vegetales, se constata la presencia de enunciados iconográficos de signo cristiano –cruces– y se empieza a experimentar con las posibilidades del sogueado –presente en los repertorios romanos pero más propio de las creaciones del arte popular– como elemento separador de dos o más lechos ornamentales.

La escultura decorativa tardoantigua muestra como sabemos una especial predisposición hacia la reproducción en el plano de elementos propios de la arquitectura. Esta particularidad va a desarrollarse en el taller emeritense con especial profusión a partir de la segunda mitad del siglo VI. En este sentido conviene valorar la información que nos aporta la pieza nº 435 del catálogo de Cruz Villalón (Fig. 043). Se trata de una placa de espesor medio, seguramente concebida para labores de revestimiento mural a juzgar por las lengüetas que posee en dos de sus lados. En ella aparece representada mediante bajorrelieve una columna de fuste entorchado, con capitel jónico montado sobre hojas y enmarcada por una serie de bandas compuestas por molduras clásicas y listones de contarios y sogueado. La pieza, a pesar de su sencillez y esquematismo, evidencia unas labores de labra ciertamente refinadas. En ellas volvemos a apreciar la misma nitidez en el perfilado de los contornos que hemos tenido ocasión de encontrar en las piezas analizadas hasta ahora. Es probable que este fragmento formara parte de la decoración escultórica contenida en la basílica de Santa Eulalia edificada en la segunda mitad del siglo V, a juzgar por su extraordinaria calidad y por el hecho de que fue encontrada en las inmediaciones del templo, más concretamente en la Calle Almendralejo. Esta pieza sería a nuestro juicio uno de los principales fragmentos definitorios del siglo V emeritense, pues contiene en una fase embrional varios de los motivos ornamentales sobre los cuales van a trabajar los escultores locales a lo largo de toda la siguiente centuria. Con respecto de este fragmento en concreto se ha barajado la posibilidad de que su factura estuviese en relación con ciertos modos de hacer venidos de Oriente. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que no existe ningún indicio que pueda confirmar esta hipótesis pues, tal y como veremos más adelante, no aparecen en ella unidades ornamentales que no existieran con anterioridad en los repertorios decorativos realizados en la

ciudad en época romana. Desde este punto de vista consideramos lícito otorgar a los talleres de la capital lusitana el mérito de haber contribuido a la renovación del panorama escultórico en el oeste peninsular no tanto como un elemento pasivo sino más bien como todo lo contrario, gestando mediante sus creaciones un nuevo dialecto dentro del contexto global del segundo estilo teodosiano.

En esta misma corriente consideramos debe ser incluida la pieza nº 433 del catálogo de Cruz (Fig. 044), realizada en algún momento entre los últimos años del siglo IV y las primeras décadas del V⁶⁹². La inscripción “AESTAS” en la parte superior de la moldura perimetral que encierra la composición parece motivo suficiente como para considerar que este fragmento debió formar parte de un grupo en el cual estuvieran presentes las cuatro estaciones del año⁶⁹³, un tema bastante frecuente en las composiciones musivas⁶⁹⁴. Desde un punto de vista iconográfico no es posible a priori asociar a esta placa un contexto ideológico cristiano, pudiendo haber formado parte de la decoración de un ámbito civil. En cualquiera de los casos, los planteamientos técnicos que se aprecian en su superficie se corresponden con aquellos que consideramos se generalizaron durante este período.

Existe en Mérida otro grupo de piezas muy semejantes entre ellas que nosotros hemos considerado como realizaciones de finales del siglo V y principios del siglo VI. Se trata de los números del catálogo de Cruz Villalón (CV) 92 (Fig. 045), 94 (Fig. 046), 105 (Fig. 047), 163 (Fig. 048), 165 (Fig. 049), 166 (Fig. 050) y 212 (Fig. 051), así como otro fragmento aparecido en el Templo de Diana (Fig. 052) y custodiado actualmente en la sede del MNAR en Santa Clara⁶⁹⁵. Todas estas piezas tienen en común la presencia en sus superficies principales de hojas verticiladas pentafolias dispuestas en un vástago ondulado. Los motivos por los cuales nos inclinamos a incluir este lote dentro del grupo que estamos presentando son los siguientes: el tipo de talla baja y abreviada pero al mismo tiempo incisiva en los perfiles a la que hemos aludido anteriormente, su condición de elementos directamente producidos por la reelaboración de esquemas existentes en el arte romano, y su paso de una condición ornamental protagonista a otra secundaria a lo largo del período siguiente –en el cual estos motivos se habrán de ser sometidos a diversas modificaciones desde un punto de vista morfológico–.

El tipo de talla común en la serie de piezas puede apreciarse con especial

⁶⁹² J. L. RAMÍREZ SÁDABA-P. MATEOS CRUZ, 2000, p. 45.

⁶⁹³ L. ABAD CASAL, “Horae, Tempora Anni y la representación del tiempo en la Antigüedad Romana”, *Anas*, 7-8, 1994-95, pp. 79-87.

⁶⁹⁴ I. MORAND, *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l’Hispanie Romaine*, Paris, 1994, pp. 79 y ss.

⁶⁹⁵ MNAR, nº inv. CE27476.

singularidad en la pieza CV 212 (Fig. 051). Este género de labor viene definido por un relieve bajo en el cual se han modulado cuidadosamente los volúmenes y en el que podemos encontrar nuevamente unos contornos bien definidos y una discreta labor naturalista en el dintorno, en el cual se han sugerido los nervios secundarios de las hojas mediante una delicada labor de incisión ejecutada con una herramienta de punta fina. Este tipo de enunciados vegetales aparecen como una reinterpretación de las secuencias ornamentales con motivos foliados de tipo verticilado existentes en los repertorios romanos. Un proceso muy similar de la transformación resultante del motivo que nos ocupa puede apreciarse en Siria, más concretamente en los frisos de Jalb-Luzeh (Fig. 053). Se ha pensado que algunos de estos fragmentos pudieran haber formado parte de un mismo conjunto, y llama la atención que la pieza CE27476 de Santa Clara (Fig. 052) fuera en origen un pilar de barrotera –así lo indica el canal habilitado en su lateral-, y la CV 212 (Fig. 051) un pequeño pilar. Ello nos lleva a pensar que este tipo de motivo vegetal tuvo en una primera fase de formulación un protagonismo y una presencia individual en determinados elementos del mobiliario litúrgico. Décadas más tarde sucederá con estos esquemas lo mismo que habría de suceder con las imbricaciones y las retículas, esto es: serán incorporados como elementos secundarios a composiciones más complejas o quedarán relegados a lechos ornamentales de condición subsidiaria.

A este respecto resulta verdaderamente aclaratoria la información que nos proporcionan las piezas CV 92 (Fig. 045) y CV 105 (Fig. 047). Mientras que en la primera de ellas el motivo de las hojas se ha visto considerablemente enriquecido con la incorporación de una cenefa de motivos florales dispuestos en una labor de trenzado –aumentando con ello el valor plástico del esquema principal-, CV 105 presenta cambios de índole estructural y estilística dignos de consideración. Desde el punto de vista de la apariencia de las hojas lo primero que llama nuestra atención es el aumento de los detalles naturalistas en el dintorno del motivo, si bien su despliegue en el plano es exactamente el mismo que encontrábamos en las piezas anteriores⁶⁹⁶. Si nos ocupamos de la morfología estructural de esta fórmula decorativa dentro del fragmento podemos observar que éste ha quedado relegado al lado lateral del eje axial en lo que constituye nuevamente una pieza de ensamblaje, es decir, al lado menos visible. El protagonismo ha sido cedido a un nuevo motivo cuya aparición en Mérida

⁶⁹⁶ Atendiendo a esta secuencia de transformaciones podemos afirmar que el tipo de tallos que estamos estudiando, definido por María Cruz como “Tipo 12” de tallos individuales, daría lugar al “Tipo 10”, mientras que la variante encontrada en la pieza CV 163 se encontraría el modelo inmediatamente anterior al “Tipo 11”.

debemos situar muy a finales del siglo V y con toda seguridad en la primera parte del VI. Se trata de las palmas vegetales en forma de lira.

Este tipo de realización aparece en muy contadas ocasiones en los programas decorativos altomedievales cristianos en la Península Ibérica⁶⁹⁷ y no deja de ser reseñable su incorporación al contexto emeritense. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que se trata de un motivo completamente nuevo en Hispania en este momento. A pesar de que en Mérida no existen a día de hoy testimonios materiales que avalen la presencia en la ciudad de los llamados capiteles de lira, parece bastante coherente asimilar que esta composición llegó a la capital lusitana gracias a la gran circulación que de este tipo de piezas tuvo lugar en el Mediterráneo durante todo el siglo VI. Este género de capitel se caracteriza por la disposición en cada uno de sus frentes de dos palmetas foliadas y enfrentadas de manera simétrica que dan lugar a elegantes composiciones en forma de lira en el eje central. Existen varias dudas acerca de su configuración primitiva, pero es posible que este modelo se originase en las costas minorasiáticas en los primeros años del siglo V, para extenderse con posterioridad por todo el Mediterráneo, fundamentalmente en la segunda mitad de dicha centuria y a lo largo de toda la siguiente⁶⁹⁸.

Los capiteles de lira han sido localizados casi exclusivamente en zonas costeras de importante actividad portuaria en una franja de tiempo que se extiende, a juzgar por la datación de las piezas que poseemos, entre mediados del siglo V y los años centrales del VI⁶⁹⁹. El hecho de haber encontrado alguno de ellos entre los restos del naufragio de Marzamemi (Sicilia)⁷⁰⁰ –procedentes de Constantinopla y seguramente destinados al Norte de África- no hace sino incidir en el importante alcance y notable grado de desarrollo que tuvo este modelo en tan solo una centuria⁷⁰¹. No obstante,

⁶⁹⁷ Pedro Mateos ofrece la posibilidad de que este mismo motivo transformado sea el que aparece en la decoración de las piezas CV 383 y 384, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 170. No compartimos en este particular la opinión del investigador, en la medida en la cual el esquema vegetal recogido en esas dos piezas procede a nuestro juicio de otro tipo de enunciado del cual tendremos ocasión de ocuparnos más adelante.

⁶⁹⁸ En realidad los capiteles de lira no eran sino una simplificación y adecuación de los motivos vegetales romanos, -especialmente aquellos conformados por hojas de vid, hiedra o *acanthus mollis*- a la cesta de unos capiteles en cuya factura se buscó cada vez más enfatizar el aspecto troncocónico.

⁶⁹⁹ Los ejemplos más importantes fueron hallados en Iznik, Nicea (Fig. 054), Creta (Fig. 055), Torcello (Fig. 056), Cerdeña (Fig. 057)- y Qayrawán (Fig. 058) –este último reemplazado en la construcción de la mezquita-.

⁷⁰⁰ G. KAPITÄN, “Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del VI secolo di Marzamemi (Siracusa)”, *Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine*, 27, 1980, pp. 77-136.

⁷⁰¹ Con respecto de las piezas encontradas en las costas de Marzamemi se hace necesario resaltar un importante dato. Los fragmentos de mobiliario litúrgico que componían el cargamento han sido datados en el primer cuarto del siglo VI, mientras que el naufragio se produjo en los años centrales de dicha centuria, R. CORONEO, 2007, p. 57. Es muy probable que el lote, una vez realizado, fuera almacenado

sería ciertamente arriesgado suponer que estos modelos llegasen a Emerita Augusta de manera directa, de forma que se hace más lógico considerar que la aparición del motivo de la lira en la ciudad pudo deberse a una asimilación de una corriente externa que, sin dejar de lado el punto de arranque de los capiteles, pudo haber adoptado esta moda en su versión aplicable a otro tipo de superficies⁷⁰². Este es el aspecto que presenta el motivo de la pieza CV 105 (Fig. 047) y que volvemos a encontrar entre los fragmentos aparecidos en la excavación de Santa Eulalia (Fig. 059). La escasísima constatación de la presencia del motivo de la lira en Mérida y en su entorno parece lo suficientemente clara al respecto de la longevidad que este debió tener en los talleres locales. Sin embargo, su mera existencia nos es de gran utilidad para entender los virajes que se estaban produciendo en la plástica emeritense desde los últimos años del siglo V y primeros del VI, todos ellos conducentes a una decoración escultórica de carácter cada vez más efectista.

Hasta el momento hemos centrado nuestra atención en el estudio de aquellos fragmentos caracterizados por la presencia de motivos arquitectónicos, vegetales y geométricos derivados de la tradición de los primitivos canceles. Nos gustaría ocuparnos brevemente de un pequeño número de fragmentos en teoría de menor significación, pero igualmente útiles de cara a comprender la conformación de los distintos estilos presentes en el taller emeritense. Se trata de las piezas CV 303 (Fig. 060) y 304 (Fig. 061). Ambos fragmentos –seguramente impostas o cimacios en origen– muestran una decoración en serie de hélices de tres brazos contenidas en circunferencias con un marcado carácter geométrico. A nuestro juicio este tipo de creación debió aparecer en Mérida durante el segmento cronológico que aquí nos ocupa, presentando concomitancias estilísticas con las composiciones de Casa Herrera, más concretamente con el grupo de fragmentos con decoración geométrica, fechados por los excavadores de la basílica en la segunda mitad del siglo V⁷⁰³. Llama la atención que los fragmentos decorados con este motivo aparecidos en la ciudad y en la basílica – un total de siete– sean exclusivamente impostas y cimacios, así como el hecho de que el motivo no se encuentre más allá del área de influencia del taller emeritense. Debido al

durante un período de dos o tres décadas, momento en el cual fue expedido. Este particular resulta sumamente informativo de cara al enfoque de los fenómenos de circulación de tendencias en el Mediterráneo, al tiempo que juega una mala pasada a las hipótesis que abogan por una mecánica lineal y unívoca en el tránsito de influencias y ascendentes de inspiración.

⁷⁰² No olvidemos la predisposición que existe en el siglo V hacia la adaptación de determinados elementos vegetales de origen romano a formatos circulares. Esta tendencia, como decíamos, se detecta en Italia y en el área de Cartago y va a hacerse patente en Lusitania a lo largo de la sexta centuria. En este sentido, el motivo que nos ocupa debió ser uno de los primeros ejemplos susceptibles de ser inscritos en esta corriente.

⁷⁰³ L. CABALLERO ZOREDA-T. ULBERT-T. A. VARELA, 1976, p. 235 y lám. XXIV a y b.

influjo norteafricano que evidenciaría la disposición espacial de Casa Herrera –edificio del que nos ocuparemos en el siguiente apartado- y a las semejanzas existentes entre estas hélices y las aparecidas en la arquitectura decorativa de algunos espacios de culto en Túnez⁷⁰⁴, se ha barajado la posibilidad de que los motivos emeritenses estuviesen directamente relacionados con los ejemplos norteafricanos⁷⁰⁵. Sin embargo, ya Luis Caballero y Thilo Ulbert plantearon la posibilidad de que el remolino que configura el motivo pudo haber sido originado por una interpretación “mal reproducida” o “abstraída” de los pámpanos circulares de tradición romana⁷⁰⁶. Aun no pudiendo confirmar con absoluta certeza que los remolinos fueran o no el resultado de una abstracción del pámpano, la reflexión planteada por estos investigadores es sumamente sugerente en tanto que viene a confirmar la predisposición que los escultores de este período mostraron hacia la inserción de innumerables unidades del repertorio ornamental en circunferencias, lo cual trajo a su vez una transformación morfológica de los elementos en tanto adecuados a la superficie circular.

De tal forma consideramos que sería muy conveniente analizar los remolinos de tres brazos no tanto como consecuencia de una injerencia externa sino como un elemento constituyente de la tradición escultórica local. Teniendo en cuenta la presencia de discos de radios curvos en el inventario decorativo emeritense desde época romana, proponemos que estas hélices, nacidas de la experimentación sobre los motivos circulares, fueran una variante de aquellos, que con un perfil más complejo e ilusionista van a continuar apareciendo en el repertorio escultórico local. Habíamos tratado con detenimiento el asunto concerniente a la relevancia de los motivos geométricos en los repertorios ornamentales tardoantiguos. Considerando la importancia de estos parece lógico esperar su inclusión y sistematización en los programas decorativos a lo largo del siglo V. Igualmente hemos de señalar que desde el punto de vista técnico, la planitud, claridad y sencillez apreciables en el tratamiento de las hélices –especialmente de aquellas encontradas en la ciudad- es muy semejante a los criterios de labra con los cuales fueron realizadas las piezas que hemos estudiado en el presente apartado.

Atendiendo a las particularidades ofrecidas por las obras analizadas podemos obtener una serie de datos globales acerca de lo que debió ser la evolución de los talleres emeritenses durante el siglo V. En primer lugar, y según se aprecia en todos los fragmentos estudiados, se evidencia en la ciudad una tendencia a la simplificación de

⁷⁰⁴ Más concretamente en Sbeitla, Tebessa y Thelepte, IBIDEM, p. 104, notas 77 a 80.

⁷⁰⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 339.

⁷⁰⁶ L. CABALLERO ZOREDA-T. ULBERT-T. A. VARELA, 1976, p. 104.

elementos procedentes de los repertorios ornamentales preexistentes, algunos de ellos tomados del dominio del mosaico. Estos fueron trabajados mediante una técnica sumaria y sencilla que no descuida ciertos factores que se están operando simultáneamente en otras áreas del Mediterráneo, tales como el gusto por la reiteración de un mismo elemento en una superficie única, o más adelante la tendencia a la modificación de estructuras mediante la sugestión que conlleva su adecuación a perfiles curvos. La representación de seres humanos y animales se ve considerablemente desplazada en detrimento de los motivos geométricos, arquitectónicos y vegetales. En las manifestaciones escultóricas contenidas en los edificios de culto, esta selección contribuyó a enfatizar el carácter sacro del espacio según las nociones de naturaleza espiritual que habíamos enunciado al respecto de la función simbólica de las iglesias.

De la misma manera que la ampliación del horizonte cronológico del grupo emeritense más allá del siglo VII ha contribuido a otorgar un mayor grado de coherencia al mismo, no podemos omitir las posibilidades que en este sentido nos aportaría la valoración de una actividad creadora anterior al siglo VI. La edificación de la basílica de Santa Eulalia en la segunda mitad de la quinta centuria debió suponer la puesta en marcha de un número indeterminado de artífices y talleres cuya estela debió estar vigente hasta bien entrado el siglo VI. A partir de entonces, y fundamentalmente con motivo de las reformas realizadas en la ciudad por el obispo Fidel, se produciría un segundo despegue de las tareas escultóricas. El incremento producido en los trabajos de ornato desde ese momento posibilitará la intensificación de las labores e incentivará a su vez las vías de creatividad, lo cual va a convertir al obrador emeritense en el más importante de la Península. Estimamos difícilmente aceptable que este proceso se materializase mediante un fenómeno de generación espontánea, circunstancia ante la cual el conocimiento de los modelos de creación de las centurias anteriores se hace imprescindible de cara a valorar en la medida justa la arquitectura decorativa emeritense elaborada desde los obispados de Fidel y Mazona.

3. Conclusiones al capítulo segundo.

El siglo IV, que en el resto de la Península Ibérica puede ser entendido en términos de continuidad, supuso para Mérida un momento culminante cuya razón de ser se encuentra en la designación de esta ciudad como capital de la *Diocesis Hispaniarum*. Dicha dignidad explica la atención prestada por las autoridades de la Administración romana a Emerita Augusta durante esta fase, en la cual tendrían lugar

las restauraciones del circo, del anfiteatro y del teatro, resultando esta última de gran importancia de cara a comprender el desarrollo de la actividad escultórica local en los siglos que estaban por venir. Estos acontecimientos tuvieron lugar en paralelo al paulatino florecimiento de una primitiva comunidad cristiana en la ciudad. Aquella hubo de encontrar en el culto a la mártir Eulalia y en la prestancia de sus primeros líderes espirituales los principales pilares de cara a lo que habrá de ser un celeré crecimiento del prestigio, de la fama y del caudal crematorio del episcopado local.

En el apartado concerniente a la producción de escultura ornamental, cabe decir que la cuarta centuria en Mérida se caracterizó por las siguientes particularidades. El descenso de la actividad edilicia con respecto de la época altoimperial se vio compensado por las reformas acometidas en los edificios ya aludidos, así como por un notable desarrollo de las artes musivarias, fundamentalmente en los dominios privados. En estas últimas labores se aprecia un protagonismo cada vez mayor del discurso geométrico, el cual fue tenido muy en cuenta por los escultores, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo. Al mismo tiempo, la escultura del siglo IV en la ciudad evidencia un primer punto de conexión entre los repertorios decorativos propios de la oficialidad romana y aquellos originarios del folklore ornamental. La solidez de este vínculo no hará sino acrecentarse en los siglos posteriores. La escultura de la época puede ser igualmente caracterizada por un fuerte grado de eclecticismo y por una innegable predisposición hacia las escenas de género en detrimento de la altilocuente narración figurativa imperante hasta el momento. En líneas generales podemos decir que la escultura emeritense de este siglo pudo adaptarse sin demasiados problemas a los avatares derivados de la provincialización de la producción artística.

La quinta centuria no puede ser entendida sino como un punto de inflexión radical en términos históricos para la provincia lusitana y más concretamente para su capital. La desaparición *de facto* del poder romano en la Península Ibérica situó a Mérida en el centro de atención de los líderes militares de los recién llegados suevos, vándalos, alanos y visigodos. Este particular no solamente nos informa de la importancia que aún entonces revestía la plaza emeritense, sino que al mismo tiempo es un indicativo lo suficientemente elocuente de cara a ilustrar hasta qué punto el protagonismo histórico que hasta entonces había ostentado el litoral mediterráneo en Hispania se estaba desplazando hacia el oeste. En un siglo marcado por las guerras, los litigios territoriales, la precariedad económica y el colapso de los modos de vida de la época imperial, Mérida llegó a mantener su papel de principal ciudad de Hispania. Buena parte de esta tesitura se vio garantizada por el papel que desempeñaron sus

obispos, así como la capacidad de aquellos a la hora de interactuar con los nuevos dirigentes germanos. La acción de la jerarquía episcopal determinó la inclinación eclesiástica de los modos de vida en la ciudad, lo cual se tradujo en el afianzamiento de una cosmovisión en la cual el siglo y el más allá se encontraban irremisiblemente unidos. Ello no tardó en hacerse notar en las manifestaciones de escultura decorativa.

En cuanto al desarrollo de esta última a lo largo de la quinta centuria cabe decir en primer lugar que el mismo se vio ciertamente determinado por las nuevas circunstancias socioeconómicas, las cuales repercutieron en la industria lítica de manera directa en materia de accesibilidad, disponibilidad y elaboración de productos. Es muy posible que la realidad histórica del siglo V afectase al volumen e incluso a la cualificación de los talleres, mas no existe ningún indicio para pensar que aquellos siguieron trabajando sin solución de continuidad. En el caso concreto de Mérida podemos decir, gracias a los hallazgos realizados con motivo de la excavación en la basílica de Santa Eulalia, que la quinta centuria no supuso ningún hiato en términos de producción escultórica. Es más, parece obvio pensar que las principales empresas acometidas por los escultores en la ciudad durante esta época tendrían por objeto el embellecimiento de la basílica de la mártir, de la catedral de Sancta Ierusalem y tal vez de otros espacios concebidos para uso de la cleratura local.

La escultura de esta época se caracterizó a su vez por evidenciar un semblante cada vez más plano, abreviado y sumario, aun siendo realizada las más de las veces mediante el empleo de un material que en esencia no difería del que había sido utilizado durante las centurias anteriores. En este siglo se evidencia aún más si cabe la dependencia de la escultura con respecto del mosaico, así como el incremento de la receptividad que el discurso artístico oficial mostró para con el repertorio ornamental de origen popular. Durante esta época asistimos también a un importante reajuste del léxico ornamental de época romana, pues muchas unidades características de la escultura imperial terminarán por desaparecer, mientras que otras estarán llamadas a ser reajustadas sobre el plano atendiendo a una serie de criterios de ordenamiento cada vez más tendentes a la geometrización de los diferentes repertorios. Finalmente, hemos de señalar que la escultura de esta época en la ciudad de Mérida adquirió una dimensión fundamentalmente cristiana, algo que habrá de determinar tanto la percepción de la misma por parte del espectador como lo que habrá de ser una tendencia irrefrenable hacia la sacralización de las distintas superficies habilitadas para la representación.

III. La Edad de Oro de los talleres escultóricos emeritenses. De la época de los grandes obispos a la fundación de Badajoz, de la historia a la imagen (siglos VI-IX).

1. El siglo VI. Emerita Augusta, Ciudad de Dios.

La sexta centuria de nuestra era supone el encumbramiento de la sede emeritense en el panorama peninsular desde múltiples puntos de vista. En el aspecto político la ciudad va a dar muestras de su poderío en todos y cada uno de los más relevantes episodios acontecidos en Hispania. Ello fue debido fundamentalmente a causas de índole económico, cultural, social y religioso que terminaron por convertir a los obispos de Mérida en actores de primera línea en el devenir de los acontecimientos del siglo. En un momento en el cual tiene lugar el establecimiento en la Península de importantísimos núcleos de poder externos –visigodos y bizantinos–, Emerita Augusta se distinguió por manifestar un fuerte carácter autónomo que puede permitirnos hablar de ella casi en términos de micro-Estado. Las eventualidades acaecidas en la ciudad, muchas de ellas referidas por las *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium*, la sitúan en una condición histórica de privilegio y de vanguardia, encabezando el fortalecimiento de un panorama cultural que empezará a ponerse de manifiesto en el resto de Hispania a lo largo de la segunda mitad de la centuria⁷⁰⁷ En este horizonte cultural, algunos autores han hablado incluso de la existencia de un sentimiento de tintes nacionalistas tanto hispanos como visigodos que habría de madurar a partir del último tercio del siglo VI⁷⁰⁸.

Tras la derrota de las tropas de Alarico II en Vouillé en el año 507 a manos de Clodoveo tiene lugar el desplazamiento sistemático de este pueblo a territorio hispano, un movimiento que se completa en la década de 530, cuando los reyes francos expulsan hacia el sur a los grupos residuales de etnia visigoda que habían permanecido en sus dominios. La presencia de los visigodos en Hispania, sobre la que se han escrito innumerables páginas, va a resultar determinante para la historiografía y para la historia del arte, hasta tal punto que Palol definiría al arte hispánico del siglo VI como

⁷⁰⁷ R. COLLINS, 2005, p. 166.

⁷⁰⁸ G. RIPOLL LÓPEZ, 1987-b, p. 359.

el producto de un período “arriano-católico”⁷⁰⁹. La confrontación terminológica parece lo suficientemente ilustrativa por sí sola. A pesar de la dificultad que entraña la individualización de aquellos elementos genuinamente germanos en el arte de esta fase, sí parece claro que el siglo VI vino marcado por una importante voluntad enfocada hacia los procesos de definición de identidades colectivas.

En este sentido se hace necesario incidir en el hecho de que Mérida fue nuevamente pionera, tal y como se pondrá de manifiesto a lo largo de la conocida disputa entre Mazona y Leovigildo por el control religioso de la ciudad. Los obispos emeritenses del siglo VI canalizaron con extraordinaria solvencia el flujo de todos aquellos rasgos constituyentes de la identidad colectiva. Así, la creación artística de este período, marcado por unas claras intenciones monumentales⁷¹⁰, estuvo en todo momento al servicio de esta empresa. Los obispos, que en el dominio institucional pudieron haber estado en un plano de igualdad con respecto de los *comites*⁷¹¹, llegaron a sublimar el papel de liderazgo del que habían hecho gala sus antecesores. Esta condición debía adquirir una correspondencia tanto en el plano espiritual y político como en el material, lo cual produjo una intervención de considerable envergadura en todos los aspectos inherentes a la vida ciudadana y en las labores de creación edilicia. Por esta razón, la cátedra emeritense va a desplegar una intensa actividad destinada a ejercer un control casi absoluto de su provincia eclesiástica, comportándose en este sentido del mismo modo en el que lo hicieran las grandes familias aristocráticas romanas del pasado⁷¹².

A tenor de la información recogida en las *VSPE* –de cuya fiabilidad tendremos ocasión de hablar- estamos en grado de afirmar que el volumen de actividad constructiva que se produjo en Mérida y en sus alrededores entre el segundo cuarto del siglo VI y los primeros años del VII fue ciertamente considerable. El obispo Fidel (560-571) llevó a cabo una serie de importantes tareas de remodelación de la basílica de Santa Eulalia, rehaciendo su cabecera y ennobleciendo el edificio con la adición de dos torres sobre la misma. Durante su obispado se desarrollaron igualmente una serie de trabajos en el *episcopium*, en el cual él mismo ordenó la refacción del atrio después de

⁷⁰⁹ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 275.

⁷¹⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 2001, p. 276.

⁷¹¹ L. OLMO ENCISO, “Consideraciones sobre la ciudad en época visigoda”, *Arqueología y territorio medieval*, nº 5, 1998, p. 110.

⁷¹² No deja de resultar significativo el hecho de que importantes sedes episcopales hispanas a lo largo de este período fueran gobernadas y administradas en términos de tutela y propiedad de carácter casi dinástico. Los ejemplos más significativos a este respecto son la familia de Leandro e Isidoro en la sede hispalense, la de Vicente en Zaragoza –sus hermanos estuvieron al frente de los vecinos episcopados de Urgell, Huesca y Egara- y la presunta parentela existente entre los obispos emeritenses Paulo y Fidel, R. SANZ SERRANO, 2009, p. 462.

que la primera estructura al uso desapareciera con motivo de un derrumbe. Sin salir del núcleo episcopal cabe decir que durante esta época, la *ecclesia senior* o de Sancta Ierusalem cambió su advocación, que fue entregada a Santa María. Dicha circunstancia invita a pensar en la realización de una serie de labores de embellecimiento en este templo principal, especialmente si tenemos en cuenta la aparición de varios fragmentos escultóricos en el espacio ocupado por la actual concatedral. De la catedral nos dicen las *VSPE* que tenía adosado un baptisterio dedicado a San Juan Bautista, completando con él un conjunto episcopal compuesto por Santa María, el *atrium* y el palacio episcopal, en cuyos aledaños debió haber existido la residencia palatina del *dux*.

El episcopado de Mazona, marcado por el triunfo del catolicismo en la ciudad y en la totalidad de la Península tras la conversión de Recaredo, supone una continuación de las tareas constructivas que se habían iniciado con Fidel. Durante su extenso mandato (571-605) tuvo lugar la construcción del *xenodochium*, un episodio que nos informa por sí solo de la importancia que Mérida adquirió durante estos años, en los cuales una considerable población flotante de peregrinos debió desplazarse con regularidad a la ciudad con el fin de visitar la basílica de la mártir Eulalia. Esta última, por su parte, se encontraba estrechamente vinculada desde un punto de vista urbanístico y simbólico con el propio *xenodochium*, así como con la *Domus Eulaliae*, sede de una comunidad monástica directamente dependiente de la basílica, en la cual recibían formación los futuros sacerdotes, entre ellos el propio Mazona⁷¹³.

A pesar de que los principales edificios de culto de la comunidad católica emeritense continuaron siendo Santa María y Santa Eulalia, sabemos gracias a las *VSPE* que en el interior de la ciudad existían al menos otras dos iglesias. Una de ellas estaba dedicada a San Andrés, que tradicionalmente se ha ubicado en el solar perteneciente al viejo convento de Santo Domingo -obra del siglo XVII-. Se localizaba intramuros igualmente la iglesia de Santiago, presumiblemente erigida en el espacio ocupado hoy por el Parador Nacional, en la Plaza de la Constitución. No debemos olvidar tampoco las recientes actividades arqueológicas realizadas en el área del Templo de Diana, que han localizado cimientos de grandes sillares de granito posiblemente relacionados con la presencia de una basílica de época visigoda en el lugar⁷¹⁴. A estos templos habría que añadir la muy probable presencia en Emerita Augusta de espacios de culto destinados a la comunidad arriana.

⁷¹³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 413.

⁷¹⁴ P. MATEOS CRUZ- I. SASTRE DE DIEGO, "Mobiliario arquitectónico de época tardoantigua en el entorno del templo "de Diana" de Mérida. Una propuesta sobre su ocupación entre los siglos VI-IX", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 7, 2004, pp. 413 y ss.

En el exterior del perímetro amurallado, además de contar con la basílica de Casa Herrera –a unos tres kilómetros de la ciudad en dirección noreste⁷¹⁵–, las *VSPE* informan de la existencia de otros templos como el de San Fausto, San Lorenzo, San Cipriano y Santa Lucrecia⁷¹⁶, así como de Santa María de *Quintisina*, que pudo haber constituido un conjunto monacal⁷¹⁷. Junto a la presencia de estas iglesias, hemos de señalar la realidad que supuso el desarrollo de una notoria actividad monástica en la ciudad y en sus alrededores. Habida cuenta de esta circunstancia, el número de edificios de signo cristiano en el área emeritense se vería sensiblemente incrementado. Según los testimonios que poseemos, Mazona fundó varios centros destinados a la vida monástica⁷¹⁸, circunstancia que encaja con la proliferación de fuentes alusivas a la actividad desarrollada por este tipo de comunidades durante todo el siglo VI⁷¹⁹. Además de los ya citados ejemplos de la *Domus Eulaliae* y de la posible función cenobítica de Santa María de *Quintisina* conocemos la existencia en las inmediaciones de la ciudad de un conjunto monástico que fue fundado a instancias de una donación de tierras y bienes inmuebles por parte de Leovigildo al abad Nancto, personaje llegado del norte de África durante estos años. No debe quedar sin mencionar aquí la importancia que hubo de tener el monasterio de Cauliana, situado a ocho millas de la ciudad e identificado con la ermita de Santa María de Cubillana⁷²⁰.

Teniendo en cuenta la prestigiosa y relativamente bien conocida solvencia económica que el episcopado emeritense poseyó a lo largo de este período, así como el elevado número de espacios de culto que acabamos de referir, parece razonable suponer que los talleres escultóricos ubicados en la ciudad sufrieron durante esta fase un notable implemento. La actividad constructiva y reparadora operada en la Mérida de Fidel y de Mazona posibilitó el desarrollo de una labor complementaria de ornato y adecuación de los espacios litúrgicos y ceremoniales. En este sentido, la variedad de recursos y de fórmulas decorativas aplicadas por los obradores locales fue sometida a un proceso de acrecentamiento que contribuyó en buena medida no solamente a embellecer las estructuras ciudadanas, sino que sentó las bases de un vocabulario extraordinariamente longevo en los territorios lusitanos e incluso más allá de los

⁷¹⁵ A mayor distancia de Emerita Augusta se localizaron los restos de la basílica de San Pedro de Mérida, la cual constituye un buen ejemplo de la acción evangelizadora operada en el ámbito rural así como un interesante edificio de transición entre los siglos VI y VII.

⁷¹⁶ Identificada por Moreno de Vargas como la ermita de Nuestra Señora de Loreto atendiendo a meras suposiciones.

⁷¹⁷ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 111.

⁷¹⁸ R. PUERTAS TRICAS, 1975, p. 63.

⁷¹⁹ F. J. MORENO MARTÍN, 2009-b, p. 276.

⁷²⁰ V. NAVARRO DEL CASTILLO, “El monasterio visigótico de Cauliana, hoy ermita de Santa María de Cubillana”, *Revista de Estudios Emeritenses*, nº 3, 1964, pp. 513-531.

mismos.

1.1. Las *Hispanias* ante el “siglo de Justiniano”.

La desintegración del Reino Vándalo en el área de Cartago con motivo de la acción de las tropas de Justiniano en el año 534 tuvo como principal consecuencia la reactivación de ciertas rutas de tránsito marítimo en el Mediterráneo Occidental⁷²¹. Sin embargo, tal y como habíamos comentado al respecto de la injerencia oriental en Hispania, uno de los problemas principales que presenta este período es la recreación de un contexto objetivo en el cual habrían tenido lugar estas relaciones.

Lo que sí parece claro es que desde el punto de vista geopolítico Hispania vuelve a ingresar en el teatro de operaciones mediterráneo después de varias décadas de relativo aislamiento. Esta reincorporación al panorama global puede apreciarse sin ir más lejos a través de la constatación de una actividad comercial reforzada –que no surgida *ex novo*– entre el Oriente bizantino y la Península Ibérica, especialmente en el área de Levante⁷²², y con una intensidad tal vez algo menos regular en la Bética⁷²³. Dichos contactos de naturaleza mercantil se intensificaron con posterioridad a la caída del Reino Vándalo de Cartago y en los años inmediatamente anteriores a la creación de la provincia bizantina de *Spania*, en los cuales las tropas imperiales buscaron asegurar sus posiciones en las Baleares y en Ceuta, *Septem*⁷²⁴. Como sabemos, estas operaciones de carácter militar y administrativo fueron la antesala de la presencia bizantina en territorio peninsular desde el año 552. Si bien la *Spania* Bizantina existió hasta 624, hemos de insistir en el hecho de que esta tuvo un carácter fundamentalmente administrativo y militar, parámetros que no implican en absoluto una superposición, ni siquiera una yuxtaposición en el espectro cultural o artístico. Tal y como habíamos tenido ocasión de apuntar, “no existe correspondencia entre reconquista bizantina y bizantinización”⁷²⁵. Los testimonios arqueológicos así lo han puesto de manifiesto. Al

⁷²¹ En Hispania tuvo lugar sin ir más lejos la progresiva activación de puertos en el área levantina (Ampurias, Cartagena, Elche), bética (Málaga), atlántica (Santarem, La Coruña), y cantábrica (Castro Urdiales).

⁷²² S. I. MARIEZKURRENA, “Puertos y comercio marítimo en la España Visigoda”, *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, II, 1999, p. 155.

⁷²³ I. NAVARRO LUENGO et alii, “Cerámicas comunes de época tardorromana y bizantina en Málaga”, *Figlinae malacitanae. La producción de cerámica en los territorios malacitanos*, Málaga, 1997, pp. 79-93; D. BERNAL CASASOLA, “La presencia bizantina en el litoral andaluz y en el Estrecho de Gibraltar (ss. VI-VII d.C.): Análisis de la documentación arqueológica y novedades de los últimos años”, *Andalucía Antigua. Actas del III Congreso de Historia de Andalucía (Córdoba, 2001)*, Córdoba, 2003, pp. 41-68.

⁷²⁴ E. GOZALBES CRAVIOTO, *Los bizantinos en Ceuta (ss. VI-VII d.C.)*, Ceuta, 1986, p. 20 y ss.

⁷²⁵ Vid. supra, n. 320. No poseemos en Hispania ningún ejemplo lo suficientemente concluyente que desde el punto de vista artístico pueda llevarnos a suponer que la presencia bizantina en la Península trajo

hilo de la posible influencia bizantina en Hispania con motivo de la conquista, nos remitimos a los juicios que habíamos expuesto a lo largo del capítulo primero.

En lo que respecta al conocimiento directo que del mundo bizantino poseyeron los hispanos, cabe señalar los desplazamientos a Constantinopla realizados por Juan de Bíclaro aproximadamente entre los años 559 y 576⁷²⁶ y el de Leandro de Sevilla alrededor de 580 con la intención de solicitar ayuda del emperador Tiberio II Constantino a favor de la causa de Hermenegildo⁷²⁷. Poseemos información igualmente acerca de aquellos personajes que desde territorios bizantinos arribaron a la Península Ibérica durante el siglo VI. Entre estos testimonios contamos con una carta del papa Hormisdas dirigida en las primeras décadas de la centuria a Juan -presumiblemente metropolitano de Tarragona- en la cual advierte de las actitudes que deben ser tomadas en materia doctrinal ante la llegada a Hispania de los “*clerici graecorum*”⁷²⁸. Algunos de estos clérigos, según se desprende de la epístola, abogaban por la política de compromiso para con los monofisitas que había sido defendida por Acacio de Constantinopla y Pedro Mongus mediante el *Henotiko* o Edicto de Unión, promulgado por el emperador Zenón⁷²⁹. Cabe decir que la preocupación mostrada por el papa Hormisdas tiene sus fundamentos, especialmente si tenemos en cuenta que entre los grupos de orientales que transitaban por Hispania existieron varios eclesiásticos⁷³⁰.

Es probable que entre estos clérigos venidos de Oriente se encontrase Paulo, obispo de Mérida entre los años 530 y 560 de quien las *VSPE* nos dicen que era “de nacionalidad griega”⁷³¹. Tendremos ocasión de detenernos más adelante en esta figura que tanto ha dado que hablar, pero es preciso señalar aquí que el término “nacionalidad griega” empleado por el autor de la obra hagiográfica resulta sumamente problemático, pues existen en esta formulación factores de tipo étnico, geográfico y lingüístico que nos son profundamente desconocidos como para obtener

resultados como los apreciables en Italia, donde la administración imperial fue vigorosamente fortalecida tras el final de las Guerras Góticas, lo cual posibilitó la realización de obras tales como San Vital en Rávena, en la cual se siguen muy de cerca los patrones estéticos de la corte constantinopolitana.

⁷²⁶ Isidoro de Sevilla, *DVI*, XXXI, cfr. M. VALLEJO GIRVÉS, “Los exilios de católicos y arrianos bajo Leovigildo y Recaredo”, *Hispania Sacra*, vol. 55, nº 111, 2003, pp. 35-48.

⁷²⁷ M. R. VALVERDE CASTRO, 1999, p. 127.

⁷²⁸ Hormisdas, *Epistolae Romanorum Pontificum*, XC (24), *PL*, 84, 820.

⁷²⁹ Si bien el *Henotiko* había sido promulgado en 482, la división que este produjo entre las iglesias orientales y occidentales se tradujo en el llamado Cisma de Acacio, el cual se mantuvo durante más de tres décadas. Esta es la causa del recelo mostrado por el papa Hormisdas hacia buena parte del clero oriental, que transmite al mismo tiempo al obispado hispano.

⁷³⁰ L. A. GARCÍA MORENO, 1972, p. 139.

⁷³¹ *VSPE*, IV. En ellas se refiere igualmente el trato que tuvo Paulo con un grupo de mercaderes llegados a la ciudad desde Oriente.

conclusiones definitivas a este respecto⁷³².

Es bien sabido que a lo largo de la controversia doctrinal iniciada con motivo del edicto de los “Tres Capítulos”, muchos clérigos originarios de Oriente se vieron obligados a abandonar sus sedes. No obstante, dado que la reacción más firme contra el edicto patrocinado por Justiniano se produjo en el norte de África, mediante contestaciones como las de los obispos Facundo de Hermiane, Verecundo de Junca o Víctor de Túnez, cabe pensar que la mayor parte de los desplazados fueran de origen norteafricano. Es probable que algunos de estos clérigos terminase en Hispania, especialmente si tenemos en cuenta que la afluencia de comunicaciones marítimas entre las provincias africanas e Italia se encontraba en vías de recesión para mediados de la sexta centuria⁷³³. En cualquiera de los casos se trataría de clero norteafricano y no de las provincias tradicionalmente definidas como orientales. Al mismo tiempo, la escasa repercusión que la controversia de los “Tres Capítulos” ha dejado en las fuentes hispanas del siglo VI en adelante supone un nuevo acicate de cara a relativizar la presencia de gentes venidas de Oriente en la Península Ibérica.

En lo que concierne a la teórica influencia bizantina que manifestarían algunas de las creaciones hispanas de esta época, especialmente las emeritenses, consideramos necesario establecer una serie de matices. En el supuesto de producirse tal influencia, esta debe ser entendida en todo momento de manera coyuntural, rara vez operada mediante vías directas y detectable en este último caso en un reducido y concreto número de obras. El prestigio de Oriente fue difundido en mayor medida a través de un canal de transmisión oral, el cual se vio asistido circunstancialmente por complementos materiales -traslado de obras de arte- y operacionales -traslado de artesanos-. Por este motivo, la impronta de lo bizantino en Hispania debe ser medida fundamentalmente en términos de impacto en el imaginario y de nociones modales basadas en la atracción más que en términos de influencia propiamente dicha. Mediante este proceso se sugirieron o intuyeron algunas pautas de tipo estético al hilo de referencias no siempre concretas acerca, por ejemplo, de cómo debían configurarse los espacios vinculados al poder o a la representación escenográfica del ritual⁷³⁴.

⁷³² A. T. FEAR, *Lives of the Visigothic Fathers*, Liverpool, 1997, p. 58, nota 59. El margen de duda al respecto del origen griego de Paulo se amplía si tenemos en cuenta el escaso número de inscripciones en griego encontradas en Mérida en relación con otros lugares de la Península Ibérica, tales como la Bética, la Tarraconensis o la Cartaginensis.

⁷³³ M. McCORMICK, *Origins of the European Economy: Communications and Commerce AD 300-900*, Cambridge, 2001, pp. 100 y ss.

⁷³⁴ Las prácticas rituales en sí mismas sí pudieron transitar con relativa facilidad de un lado a otro del Mediterráneo, teniendo en cuenta la importancia de la transmisión oral en los procesos iterativos, así como el gran peso doctrinal que poseían las iglesias orientales. Un buen ejemplo de esta particularidad

No existió un suministro regular de modelos, pautas ni referentes materiales concretos. Las canteras del Proconeso, sin ir más lejos, frenan durante este momento su fabricación a gran escala de piezas de mobiliario litúrgico⁷³⁵. Otras canteras como las de Tesalia o Asia Menor suministraron mármoles durante época de Justiniano en radios geográficos muy concentrados que hacia Occidente no van más allá de Italia y de algunos enclaves norteafricanos. Esta particularidad se produjo fundamentalmente porque incluso el sistema de extracción y distribución a gran escala de patrocinio imperial se vio sensiblemente reducido entre otros motivos por la ausencia de equipo necesario para tales fines⁷³⁶. Buen ejemplo de esta circunstancia es el que nos proporciona el mobiliario litúrgico de un alto número de iglesias egeas y de la Península Balcánica. Estas, a pesar de su cercanía con respecto de Constantinopla y en una de las principales zonas de operatividad de la administración imperial, llegaron a desarrollar modelos propios en lo referente a la distribución de canceles en el espacio litúrgico⁷³⁷, así como una serie de particularidades morfológicas en la elaboración de los mismos. Estimamos que los datos que acabamos de exponer, unidos a los que habíamos presentado en el apartado correspondiente a la problemática de los ascendentes orientales, son lo suficientemente esclarecedores de cara al cuestionamiento de una influencia bizantina que en Mérida ha sido sensiblemente sobredimensionada al amparo de la información contenida en las *VSPE*⁷³⁸.

En este análisis de la circunstancia hispana desde el devenir histórico-artístico global no podemos omitir el elemento norteafricano. La importancia de este último ha sido un factor determinante en todas las aproximaciones historiográficas que se han realizado acerca de la conformación del inventario artístico emeritense durante la tardoantigüedad. Tal y como ya hemos señalado, el final del Reino Vándalo a manos de los imperiales en 534 posibilitó la recuperación de los programas constructivos de las iglesias incluidas en la *Diocesis Africae*, al tiempo que estimuló la reactivación del

pudo haber sido el interés mostrado por Juan de Bicláro por enfatizar inclusión del Credo en la eucaristía, una práctica que había sido alentada en todas las provincias orientales a por parte del emperador Justino precisamente en coincidencia con la estancia en Constantinopla del biclarenses, F. M. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, 2004, p. 173.

⁷³⁵ A pesar de que continuaron siendo explotadas hasta el siglo IX, la antigua munificencia de estas canteras en lo que respecta al suministro de piezas y modelos ve reducido considerablemente su radio de acción precisamente a lo largo de esta centuria, F. PENSABENE, “La diffusione del marmo lunese nelle province Occidentali”, S. F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, p. 431.

⁷³⁶ B. WARD PERKINS, 1971, p. 538.

⁷³⁷ C. SNIVELY, “Transepts in the Ecclesiastical Architecture of Eastern Illyricum and the Episcopal Basilica at Stobi”, *Nis and Byzantium*, VI, 2008, pp. 62-67.

⁷³⁸ J. M. HOPPE, 2001, p. 325.

tránsito marítimo en buena parte del Mediterráneo Occidental. En el caso hispano cabe decir que las relaciones con el África septentrional se remontaban a épocas muy remotas⁷³⁹, y nunca dejaron de ser fluidas hasta el período que nos ocupa⁷⁴⁰. Existen varias dudas, no obstante, acerca de la posible articulación de un gobierno visigodo establecido a ambos lados del Estrecho⁷⁴¹.

Teniendo en cuenta la repercusión del intenso debate acerca de los posibles orígenes norteafricanos del cristianismo hispano⁷⁴², se hizo plausible entre los historiadores del arte el rastreo de aquellos elementos formales que pusieran en relación el arte tardoantiguo peninsular con las creaciones plásticas realizadas en la *Diocesis Africae*. La existencia de ábsides contrapuestos o contra-coros en edificios hispanos como el de la Dehesa de la Cososa (Badajoz), Vega del Mar (San Pedro de Alcántara), El Germo (Espiel, Córdoba), Torre de Palma (Monforte) o la propia Casa Herrera en las cercanías de Mérida parecían a priori un claro indicativo de dicha dependencia. Esta vino igualmente enfatizada mediante la recurrencia a los ladrillos estampados como un elemento de origen africano que terminaría apareciendo igualmente en Hispania, especialmente en el litoral bético.

Estas hipótesis encontraron un importante sostén en las fuentes textuales, en las cuales se hace referencia a religiosos norteafricanos instalados en Hispania para estas fechas. Uno de ellos, Donato, llega acompañado por un grupo de setenta monjes y lo que debió ser una importante biblioteca a las costas del Levante en 571⁷⁴³, donde a la postre fundará el monasterio Servitano, sito en las inmediaciones de Valencia. El otro caso lo encontramos precisamente en Mérida con la presencia de Nancto⁷⁴⁴, que aparece en la ciudad en época de Leovigildo y se instala de manera permanente, habiendo fundado él mismo un monasterio sufragado a instancias del propio monarca. Llama mucho la atención que ambos personajes recibieran permisos fundacionales y donaciones por parte de personajes influyentes⁷⁴⁵, lo que nos lleva a pensar que estos clérigos venidos del Norte de África gozaron de un especial prestigio mediante el cual

⁷³⁹ C. CASTILLO GARCÍA, “Relaciones entre Hispania y África en época alto-imperial: documentación epigráfica”, *L’Africa romana*, 8. *Atti dell’VIII Convegno di Studi*, Sassari, 1991, pp. 79-99.

⁷⁴⁰ N. VILLAVEDE VEGA, *Tingitana en la antigüedad tardía, siglos III-VII: Autoctonía y romanidad en el extremo Occidente Mediterráneo*, Madrid, 2001, pp. 365 y ss.

⁷⁴¹ Se muestra a favor de esta teoría Margarita Vallejo (M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 54), mientras que otros autores prefieren posicionarse en su contra, argumentando que la mención que hace Isidoro de Sevilla acerca de tal eventualidad es errónea, A. BARBERO DE AGUILERA, 1992, p. 158.

⁷⁴² J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1967.

⁷⁴³ JUAN DE BICLARO, *Crónica*, a. 571.

⁷⁴⁴ *VSPE*, III y VI. Es posible que Nancto llegase a la ciudad en calidad de peregrino atraído por la fama de Santa Eulalia.

⁷⁴⁵ En el caso del monasterio Servitano sabemos que fue financiado por una ilustre dama.

contribuyeron de manera muy activa a la estructuración y regularización del monacato peninsular durante esta época⁷⁴⁶. Centrando nuestra atención nuevamente en Emerita Augusta, volvemos a encontrarnos con la figura de otro religioso forastero, procedente con casi total seguridad de Egipto o del África nororiental si atendemos a su nombre. Nos estamos refiriendo a Nepopis, que fue nombrado obispo católico de Mérida durante el período en el cual Leovigildo destierra a Masona de la ciudad. Todo hace pensar que se tratase de un mandatario títere elegido para no contrariar la voluntad del rey, pero su más que probable procedencia egipcia vuelve a obligarnos a aceptar la importancia que debió haber tenido la colonia de extranjeros en la ciudad a lo largo de estas fechas⁷⁴⁷.

Llegados a este punto debemos formularnos la siguiente cuestión: ¿Fueron las conexiones con el mundo norteafricano un elemento esencial para entender los cambios operados en el arte emeritense desde el siglo VI? Al respecto de la creación de nuevos motivos iconográficos o de índole ornamental que incrementasen el inventario visual durante el siglo VI, se ha traído a colación en innumerables ocasiones la posible llegada a la Península de manuscritos iluminados en los cuales fueran contenidas determinadas fuentes de inspiración⁷⁴⁸. Estos volúmenes no solamente habrían llegado a los principales centros de cultura en Hispania, sino que en ellos se habrían realizado copias que pudieron haber contribuido a la difusión de motivos hasta entonces desconocidos. En honor a la verdad hemos de señalar que esta posibilidad es barajable. Sin embargo, la ausencia de manuscritos ilustrados a lo largo de esta época en la Península convierte cualquier hipótesis de trabajo a este respecto en una mera conjetura. En lo referente a la posible influencia norteafricana desde un punto de vista arquitectónico es preciso señalar que desde hace ya algunos años ha venido generalizándose una línea de investigación que tiende a redimensionar este impacto

⁷⁴⁶ F. J. MORENO MARTÍN, *La configuración arquitectónica del monasterio hispano (ss. IV-X) a través de la arqueología, las fuentes y sus usos*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctorales, 2009-c, p. 95. El protagonismo que estos clérigos de origen norteafricano tuvieron en lo referente a la actividad monástica refuerza la teoría tradicional según la cual durante el siglo VI existió una importante filiación doctrinal entre las comunidades hispanas y aquellas de la *Diocesis Africae*.

⁷⁴⁷ J. I. ALONSO CAMPOS, "Sunna, Masona y Nepopis. Las luchas religiosas durante el reinado de Leovigildo", *Los Visigodos. Historia y civilización. Antigüedad y Cristianismo*, III, 1986, p. 155. Es muy probable que esta colonia basase una buena parte de su poder en el volumen de sus riquezas. Sin embargo, no tenemos ninguna información concluyente acerca de la actitud de los hispanorromanos para con estos grupos, como tampoco conocemos con exactitud el modo en el cual la población autóctona valoró el intervencionismo bizantino en la Península, argumento este último que aún hoy supone materia de debate, M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 92.

⁷⁴⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 37.

precisamente desde el análisis de los propios edificios con ábsides contrapuestos⁷⁴⁹. Algo semejante podemos decir en el apartado correspondiente a los ladrillos estampados, pues su producción en la Bética muestra una serie de rasgos morfológicos que evidencian la solvencia de unos talleres locales lo suficientemente autónomos como para producir un número elevado de modelos corrientes⁷⁵⁰, sin que exista para ello una necesaria inferencia externa. Al mismo tiempo, cualquier indicio al respecto de una posible influencia norteafricana en la liturgia hispana del siglo VI –algo por otra parte bastante probable–, se antoja ciertamente difícil de individualizar en la medida en la cual las evoluciones rituales desarrolladas en las iglesias africanas durante este período se tornan un enigma desde el punto de vista de las fuentes escritas⁷⁵¹. Si durante la sexta centuria, especialmente en su segunda mitad, Hispania recibió un notorio ascendiente norteafricano, este no debe ser entendido como un factor cuya aparición supuso la transformación de los procesos de creación artística. Desde esta perspectiva consideramos que la influencia africana debió manifestarse en el dominio intelectual, doctrinal y posiblemente ritual.

Hace ya algunos años el profesor Thilo Ulbert planteaba la posibilidad, con el debate de las basílicas de doble ábside como principal telón de fondo, de que ciertos fenómenos arquitectónicos de carácter funcional pudieron haberse originado de manera simultánea en diferentes lugares. En el caso de estas basílicas, es probable que la importancia del culto martirial, igualmente significativa tanto en Hispania como en África, se materializase a través de una respuesta común ante similares necesidades litúrgicas y espaciales⁷⁵². Por nuestra parte nos inclinamos a afirmar que el área correspondiente al extremo Occidente Mediterráneo funciona durante estos años como una demarcación geográfica con características muy homogéneas, especialmente en los enclaves costeros o en centros del interior bien comunicados y con un alto grado de romanización, como es el caso de Mérida. En un contexto tan amplio se hace sumamente difícil separar aquellos elementos propios de una u otra región, detectar las posibles fluctuaciones de los distintos patrones artísticos locales y destilar estos últimos de unos códigos de expresión que, tomados del arte popular⁷⁵³ se manifiestan cada vez con mayor clarividencia en las múltiples micro-oficialidades existentes a lo largo de

⁷⁴⁹ M. SOTOMAYOR Y MURO, “Influencia de la Iglesia de Cartago en las Iglesias Hispanas (a propósito de un artículo de José María Blázquez)”, *Gerión*, 7, 1989, p. 278.

⁷⁵⁰ J. M. ABASCAL PALAZÓN-H. GIMENO PASCUAL, *Epigrafía hispánica*, Madrid, 2000, p. 267.

⁷⁵¹ C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 32.

⁷⁵² T. ULBERT, *Frühchristliche Basiliken mit Doppelapsiden auf der iberischen Halbinsel*, Berlín, 1978.

⁷⁵³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 204.

este segmento cronológico⁷⁵⁴. Un diagnóstico parcial pero útil de cara a entender las relaciones artísticas entre Hispania y el Norte de África durante esta fase nos lo habría proporcionado una cierta continuidad en lo que se refiere a las fuentes escritas en las cuales se mencionan las conexiones entre ambos entes geográficos. Lamentablemente las referencias de naturaleza textual al hilo de estos contactos empiezan a escasear a finales del siglo VI para desaparecer casi por completo en el VII⁷⁵⁵.

La ausencia de este tipo de información se hace notar especialmente en algunos casos muy concretos que resultarían de gran interés de cara a nuestro cometido. Los vacíos textuales han producido dudas, por ejemplo, acerca del origen étnico del propio obispo Masona. Las *VSPE* nos dicen que era de ascendencia goda, pero uno de los máximos especialistas en esta obra, Maya Sánchez, llamó la atención sobre el hecho de que el nombre del obispo no existe en el registro onomástico hispano-visigodo. En todas aquellas ocasiones que las fuentes refieren algún portador del nombre Masona o de su variante Massuna hacen alusión a gentes del norte de África⁷⁵⁶, lo cual ha llevado a algunos autores a barajar la posibilidad de que el metropolitano emeritense perteneciese a la etnia bereber⁷⁵⁷.

Se han elaborado múltiples hipótesis al respecto de la procedencia de Masona a partir de la información aportada por las *VSPE*, que no pasa de decir que era "*genere quidem Gothus*"⁷⁵⁸. Así, la doctora Suzanne Teillet ha sugerido tal vez sin demasiado fundamento que el término "*gothus*" hiciera referencia a su etnia -goda-, siendo tal vez hijo de padres arrianos⁷⁵⁹. Esta teoría fue expuesta por J. Ignacio Alonso, para quien Masona pudo haber sido hijo de una familia adinerada de confesión arriana en un momento en el cual algunos círculos arrianos decidieron convertirse al catolicismo una vez instalados en las ciudades⁷⁶⁰. Muy interesante resulta la propuesta ofrecida por García Moreno, para quien Masona no solamente habría pertenecido a una familia católica sino que tendría orígenes suevos⁷⁶¹, siendo descendiente de aquellos linajes de dicho pueblo que se habían establecido en las comarcas al sur del Duero desde la

⁷⁵⁴ Partiendo del concepto de "oficialidad" que habíamos descrito con respecto del arte romano, consideramos que con la progresiva provincialización de éste asistimos al nacimiento de múltiples artes oficiales definidos por las distintas élites de carácter local y regional.

⁷⁵⁵ J. M. HOPPE, 2001, p. 323.

⁷⁵⁶ A. MAYA SÁNCHEZ (ed.), *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium. Corpus Christianorum*, Sevilla, 1992, p. 48.

⁷⁵⁷ R. COLLINS, 2005, p. 160.

⁷⁵⁸ *VSPE*, V.

⁷⁵⁹ S. TEILLET, *Des Goths à la Nation Gothique*, Paris, 1984, p. 554.

⁷⁶⁰ J. I. ALONSO CAMPOS, 1986, p. 155.

⁷⁶¹ L. A. GARCÍA MORENO, 1982, p. 234. Se ha llegado incluso a barajar la posibilidad de que Masona fuera un descendiente de Masilia, un destacado aristócrata suevo que pudo haber muerto en la batalla del río Órbigo en 456, P. UBRIC RABANEDA, 2003, p. 117, nota 428.

segunda mitad del siglo V⁷⁶². La hipótesis de García Moreno tiene bastante sentido si tenemos en cuenta el mecanismo de *damnatio memoriae* que el pueblo visigodo ejerció para con los suevos a lo largo de todo el siglo VII⁷⁶³. Este aspecto pudo haber influido en el autor de las *VSPE*, que tal vez falseó el origen de Masona o simplemente utilizó el término “godo” para incidir en el hecho de que era católico de origen. No olvidemos que la redacción de las *VSPE* se produjo en un momento –a las puertas del segundo tercio del siglo VII– en el cual tuvieron lugar importantes labores propagandísticas puestas al servicio de las intenciones que los diligentes de etnia goda manifestaron a la hora de afirmar su identidad.

La relativa autoctonía de Masona propuesta por García Moreno nos parece una posibilidad ciertamente viable, especialmente si tenemos en cuenta que el elemento cultural propiamente visigodo en el último cuarto del siglo VI, momento en el cual tiene lugar la práctica totalidad del obispado de Masona, presenta una escasa significación tanto desde un punto de vista cualitativo como cuantitativo. En lo referente a las labores artísticas no existe ningún elemento que pueda ser tenido como propiamente visigodo más allá de los ajuares encontrados en las necrópolis⁷⁶⁴. A nuestro juicio y a tenor de las circunstancias expuestas, Masona debió ser un personaje perteneciente a un linaje poderoso y adinerado, de antiguas raíces católicas⁷⁶⁵ y

⁷⁶² IDEM, “Las Españas de los siglos V-X: invasiones, religiones, reinos y estabilidad familiar”, *VII Semana de Estudios Medievales. Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, Logroño, 1997, p. 226. Una de las principales justificaciones que encuentra este autor a la hora de defender las raíces suevas de Masona es precisamente la fuerte reticencia mostrada por parte de Leovigildo para con el gran control que Masona ejercía sobre la capital del Guadiana y su provincia. Este factor no solamente entraba en colisión con sus anhelos a la hora de extender su dominio político sobre el área lusitana sino que el principal opositor a dicha autoridad, Masona, habría pertenecido a un pueblo que entorpecía las ambiciones de Leovigildo en el Noroeste peninsular.

⁷⁶³ F. M. BELTRÁN TORREIRA, “La conversión de los suevos y el III Concilio de Toledo”, *Mayurqa: Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº 22, 1, 1989, p. 70.

⁷⁶⁴ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 325. Bien es cierto que los objetos encontrados en las necrópolis, especialmente las piezas de orfebrería, están llamados a ostentar un significativo protagonismo desde el punto de vista estético en las décadas que están por venir.

⁷⁶⁵ La historiografía visigoda atribuyó a la religiosidad sueva una condición fluctuante y veleidosa, pues en efecto, fueron varias las ocasiones en las que de forma masiva estos cambiaron su confesión. Si bien la evangelización mayoritaria de este pueblo no va a producirse hasta que tenga lugar la labor pastoral de San Martín de Braga en el tercer cuarto del siglo VI, existen ejemplos de suevos que abrazaron el catolicismo con anterioridad, tal y como lo atestigua la conversión de su rey Requiario. Tal episodio no deja de ser algo excepcional, pues a diferencia de otras conversiones regias, esta no vino acompañada de una abjuración masiva de la religión tradicional por parte del pueblo, J. ORLANDIS ROVIRA, “Consideraciones en torno a la conversión al Cristianismo en la Antigüedad Tardía”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº 6, 1999, pp. 234-235. Sin embargo, la conversión de Requiario se completó con la de varios miembros de la alta nobleza sueva, algunos de los cuales abandonarían la corte para asentarse al sur del Duero con motivo ya sea de la guerra civil que se desató a la muerte de Agiulfo, ya de la conversión al arrianismo del nuevo rey Remismundo hacia 465, una década después de la muerte de Requiario. Es posible que en estas antiguas familias de la élite sueva católica se encuentre el linaje de Masona, L. A. GARCÍA MORENO, *Leovigildo. Unidad y diversidad de un reinado. Discurso leído el día 1 de junio de 2008 en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2008, p. 60.

profundo conocedor de las tradiciones locales, así como de los usos catequéticos de carácter consuetudinario. Todo ello le permitió canalizar y exteriorizar su liderazgo, el cual solamente encontró intentos de contestación entre los personajes de etnia goda. En el aspecto referido a los elementos extra-peninsulares del cual nos estamos ocupando en el presente epígrafe, consideramos que el caso de Mazona, expuesto desde este punto de vista, resulta ciertamente revelador de cara a la negación de cualquier elemento propiamente visigodo en las manifestaciones artísticas emeritenses de este período. Tendremos ocasión de hablar de la existencia de cultos arrianos en la ciudad y del papel que estos pudieron haber desempeñado en la arquitectura decorativa. Sin embargo, consideramos que los años de Mazona, así como los correspondientes al mandato de sus antecesores, carecen por completo de rasgos germánicos de carácter dominante ya sea desde un punto de vista intencional como estético.

A lo largo de esta centuria tuvo lugar un contacto con la Península Itálica igualmente representativo, si bien el volumen de testimonios es muy inferior al que hubo existido durante los dos siglos anteriores. Continuaron los intercambios epistolares con Roma y otras sedes italianas, y no deja de resultar significativo que durante el primer cuarto del siglo VI y aún más tarde, muchas de las acciones llevadas a cabo por parte de los diligentes visigodos asentados en Hispania estuvieran fuertemente condicionadas por la injerencia de los ostrogodos desde Italia, fundamentalmente durante el período de regencia de Teodorico el Grande⁷⁶⁶.

A lo largo de la segunda mitad de la centuria, la Península Itálica vivió sumida en una situación convulsa con motivo del intervencionismo justiniano y la subsiguiente Guerra Gótica. Estos acontecimientos, si bien situaron a relevantes áreas de la geografía italiana en la órbita de Constantinopla, terminaron por producir una importante parálisis en los contactos entre el país transalpino y su realidad exterior⁷⁶⁷. Dicha coyuntura se evidenciará aún más desde el último cuarto de la sexta centuria a causa de la irrupción de los lombardos, que desde su primitivo asentamiento pavote habían sometido buena parte de litoral tirreno septentrional en un corto espacio de tiempo. La empresa justiniana dirigida a la restauración del dominio “romano” en los territorios italianos produjo una crisis socioeconómica de gran envergadura. La recuperación fue lenta y costosa, pues los principales daños de la injerencia imperial se hicieron sentir especialmente en las ciudades, lo cual afectó sobremanera a la producción artística. Los bizantinos, por su parte, mantuvieron el control del Exarcado

⁷⁶⁶ Esta fase de la historia visigoda ha sido incluso denominada en ocasiones como “intervalo ostrogodo”, R. DE ABADAL Y DE VINYALS, *Del reino de Tolosa al reino de Toledo*, Madrid, 1960, p. 54.

⁷⁶⁷ Vid. supra, n. 737.

de Rávena y el extenso enclave meridional que desde Roma unía estos últimos con las posesiones adriáticas a través del corredor umbro, un espacio sumamente voluble a causa de la presencia de los nuevos ducados lombardos de Spoleto y Benevento. Esta inestable situación política fue un factor determinante de cara al inminente desarrollo de pequeñas estructuras de naturaleza comunal que trataban de subsistir no sin dificultades, pues la propia administración bizantina no estaba en grado de ofrecer en aquellos momentos unas mínimas garantías de asistencia militar y ni mucho menos económica.

La grandiosa actividad cultural manifestada en el país durante la primera mitad de la centuria, momento en el cual brillaron figuras como Benito de Nursia, Boecio o Casiodoro, si no había cesado casi por completo sí manifestaba síntomas de claro debilitamiento. Hasta entonces, la producción escultórica italiana se había caracterizado por un volumen de creación verdaderamente reseñable, el cual posibilitó una distribución relativa pero no por ello menos cuantificable de sus modelos en el Mediterráneo Occidental. Desde mediados de la sexta centuria, empero, los obradores escultóricos italianos quedaron concentrados en áreas muy determinadas. Así, podemos enumerar la actividad desarrollada por los talleres adriáticos – principalmente establecidos en Rávena y Venecia-, aquellos establecidos en el área umbro-lacial entre Roma y Spoleto, y las manufacturas fijadas en el ámbito insular, fundamentalmente en el entorno siracusano y en la parte meridional de Cerdeña⁷⁶⁸. La nueva situación ocasionó un panorama de creación y distribución artística establecido en base a radios de corto alcance, en los cuales las tradiciones locales y bizantinas terminarían por mezclarse con algunos rasgos propios de la estética lombarda para configurar un panorama escultórico peninsular que vendrá redefinido desde los últimos años del siglo VII. Desde entonces, las manifestaciones escultóricas encontraron en la corte y la alta nobleza lombarda, así como en los centros monásticos las principales plataformas de desarrollo hasta el advenimiento de la dominación carolingia en Italia.

Tal y como habíamos tenido ocasión de comentar, la producción escultórica ravenaica ha sido en innumerables ocasiones reclamada como una fuente de inspiración directa de las manifestaciones emeritenses. Las creaciones elaboradas por el taller adriático a lo largo del siglo V y los primeros años del siglo VI siguen apreciándose hoy con toda justicia como uno de los episodios de mayor excelencia y sublimidad dentro del panorama artístico del final de la Antigüedad. Sin embargo no

⁷⁶⁸ R. CORONEO, 2007, p. 53.

estaría de más preguntarse, de cara a nuestro cometido, qué fue de este taller una vez pasados los años dorados de las cortes teodosiana, amala y justiniana. Por una parte hemos de considerar las realizaciones directamente patrocinadas por la administración imperial, caracterizadas por la importación directa de piezas elaboradas en el área de Constantinopla, como es el caso de algunos de los capiteles de San Vital o de la iglesia de San Michele in Africisco (Fig. 062), financiada esta última por Juliano Argentario. Estos ejemplos deben ser entendidos en tanto realizados para unos contextos muy precisos y limitados, ya que la tradición escultórica local no siguió ni mucho menos al pie de la letra los preceptos estéticos y estilísticos pautados en las obras patrocinadas por los grandes dignatarios. Esta corriente puede apreciarse con claridad en la producción de sarcófagos que siguió al período de las Guerras Góticas. En estas piezas se constata en primer lugar un evidente continuismo con respecto de los modelos iconográficos establecidos en la fase anterior, pero se advierte igualmente una fuerte tendencia hacia el manierismo marcada precisamente por la reiteración de las fórmulas – tal y como puede verse en la cubierta del Sarcófago Cavalli (Fig. 063)-, mientras que no es extraño encontrar sarcófagos que quedan inconclusos y que no se finalizan hasta muchos años más tarde (Fig. 064). Este tipo de pormenores nos dan a entender que en la fase posterior a la intervención militar bizantina en Italia se produjo un importante descenso de carácter cualitativo y cuantitativo en el obrador adriático, lo cual debe ser tenido muy en cuenta a la hora de evaluar su posible proyección hacia otros ámbitos, entre ellos la Península Ibérica.

Teniendo en cuenta este declive de los obradores ravenaicos a nivel productivo, cabe cuestionarse hasta qué punto la impronta de sus realizaciones hubo determinado la creatividad de otros centros mediterráneos, entre ellos el emeritense. En realidad, las coincidencias iconográficas existentes entre las obras producidas por los talleres adriáticos y los emeritenses no resultan ni mucho menos reveladoras de un contacto directo. En las creaciones ravenesas de los siglos V y VI encontramos una alta proliferación de elementos humanos y animales que no existe en Mérida. Igualmente, la configuración de morfologías ornamentales en las cuales puedan apreciarse coincidencias, tales como la figuración de crismones o de iconografía arquitectónica están lejos de denotar vínculos concluyentes. Las obras emeritenses que Cruz Villalón definió como constituyentes del grupo A, en lo que más se asemejan a las ravenesas es en el aspecto técnico y en menor medida en el estilístico. Por nuestra parte, consideramos que ambos focos bebieron de fuentes de inspiración comunes en el plano

estético⁷⁶⁹, mientras que las coincidencias estilísticas responderían a una coyuntura socioeconómica favorable a la formación y especialización técnica de los artífices en ambos centros. El implemento de la intensidad productiva, amparado por una propicia situación financiera, permitió que los artistas establecidos en estos ámbitos adquiriesen una cualificación técnica más avanzada y compleja mediante la cual estuvieron en grado de manejar registros expresivos de mayor amplitud.

Antes de concluir este análisis acerca del papel jugado por Hispania en el panorama mediterráneo del siglo VI, destinado a concretar el grado de intercesión foránea en el apartado artístico realizado por parte de aquellos sujetos históricos a los que se ha apelado tradicionalmente para explicar la conformación del repertorio lusitano, consideramos interesante hacer una breve puntualización en el caso galo. Señalaremos como punto de partida el momento en el cual el papa Símaco concede a Cesáreo de Arlés la autoridad vicarial sobre la provincia de Hispania, hecho que tiene lugar en el año 514⁷⁷⁰. Durante época bajoimperial y especialmente con motivo de la reforma de Diocleciano, existió un importante vínculo entre Hispania y la Galia desde el punto de vista administrativo. Este vínculo continuó siendo efectivo al menos desde el plano religioso incluso durante y después de la época de las llamadas invasiones, tal y como se desprende del nombramiento de Cesáreo, el cual, según parece, vendría motivado por la escasa competencia y dudosa calidad moral demostrada por ciertos obispos hispanos⁷⁷¹.

Llama igualmente la atención que varios de los preceptos eclesiásticos desarrollados por Cesáreo de Arlés, especialmente en el apartado concerniente a la administración diocesana, terminasen siendo aplicados en las medidas adoptadas por varios concilios hispanos. Estos cauces de dependencia disciplinar con respecto de las iglesias de la Galia meridional se ponen de manifiesto fundamentalmente en los sínodos de Tarragona -516-, Gerona -517-, Barcelona -540- y Valencia -546-⁷⁷². Si bien los vínculos existentes entre las sedes diocesanas hispanas y la Galia parecen ser más evidentes en la antigua provincia Tarraconensis, todo parece indicar que la

⁷⁶⁹ La fuente a la que nos referimos no es otra que el imaginario común mediterráneo derivado de las realizaciones del primer y segundo estilo teodosiano, a las que se incorpora un mensaje propiamente cristiano cada vez más intensificado a la vez que variado según fue siendo sometido a los distintos filtros locales.

⁷⁷⁰ J. ORLANDIS ROVIRA, "El Primado romano en Hispania durante la antigüedad tardía", *Historia, instituciones, documentos*, nº 14, 1987, p. 21.

⁷⁷¹ Hormisdas, *Epistolae Romanorum Pontificum*, XC (25).

⁷⁷² C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 33.

comunicación entre las iglesias de ambos lados de los Pirineos fue fluida y directa⁷⁷³. Tales contactos de naturaleza ideológica se completaron con intercambios mercantiles que no se limitaron única y exclusivamente al área pirenaica, sino que se vieron enriquecidos a través de varias de rutas de navegación –fundamentalmente de cabotaje– que unían los puertos galos con enclaves comerciales hispanos en las costas cántabras y atlánticas⁷⁷⁴. Todo ello nos lleva a reflexionar acerca de la existencia de una posible reciprocidad en el aspecto referente a las disciplinas artísticas, tal y como tendremos ocasión de analizar cuando nos detengamos en las particularidades ofrecidas por la escultura sud-gálica. La operatividad de las canteras pirenaicas, así como la relativamente alta capacitación mostrada por los talleres aquitanos y provenzales a la hora de distribuir determinados patrones y modelos, parecen motivos suficientes como para dar crédito a esta probabilidad.

A nuestro juicio, las posibles afinidades y filiaciones existentes entre las realizaciones escultóricas hispanas y las de la Galia meridional han sido en más de una ocasión relegadas a un segundo plano en detrimento de la insistencia en el estudio de otras vías de inspiración y relativa dependencia, tales como la bizantina, la ravenaica, la norteafricana o la germánica. Este dato debe servirnos no solamente para valorar los posibles nexos existentes entre la escultura hispana y la gala, sino para ampliar el abanico concerniente a la evaluación de otros centros y contextos como posibles elementos determinantes de los cauces artísticos peninsulares, tales como el balcánico, el sirio o el aportado por las distintas comunidades hebreas.

1.2. Emerita Augusta ante el “siglo de Leovigildo”.

La ciudad de Emerita Augusta había vivido durante el siglo V un profundo proceso de transformación que afectó paulatina pero profundamente a varias estructuras que habían seguido estando vigentes desde la época bajoimperial. Dicho proceso habrá de culminar a lo largo de la sexta centuria, momento en el cual podemos referirnos a Mérida como una ciudad completamente cristianizada. En este contexto debemos destacar la consecución por parte de la Iglesia local de un formidable poder económico y social, habiéndose completado este último mediante la paulatina cristianización de las élites en las décadas previas. De hecho y tal como veremos, en

⁷⁷³ Sin ir más lejos, buena parte de las líneas generales que serán adoptadas por los distintos sínodos hispanos de los siglos VI y VII con respecto de la cristianización del mundo rural habían quedado establecidas en el concilio de Vaison-la-Romaine, reunido en 527 bajo la presidencia del propio Cesáreo de Arlés.

⁷⁷⁴ Gregorio de Tours, *Historia Francorum*, VIII, 35.

varias ocasiones a lo largo del siglo VI se hará verdaderamente difícil establecer una línea de separación lo suficientemente nítida entre la acción ejercida por los poderes políticos y los propiamente religiosos en la ciudad.

Una vez concluido el convulso período de las invasiones y de la desintegración de la autoridad romana, la capital lusitana va irrumpir en la escena peninsular como un actor notablemente fortalecido, que tratará de recuperar no sin éxito el control de su provincia y la reestructuración de un mundo rural que en el siglo V había mostrado preocupantes síntomas de recesión y marginalidad con respecto de la metrópoli. Ello se hizo posible, entre otras cosas, a través de una situación pecuniaria sumamente ventajosa, la cual habría atraído a la capital del Guadiana un flujo significativo aunque difícil de determinar de comerciantes llegados desde diversos y lejanos confines. A todos ellos habrían de sumarse no solamente la población autóctona sino también aquellas colectividades de etnia germana –fundamentalmente visigodos y con bastante probabilidad grupos residuales suevos– y, cómo no, una masa de peregrinos cuyo volumen de afluencia, aun siendo sumamente difícil de precisar, debió ser elevado. A juzgar por la información que se desprende de las *VSPE*, así como de los restos escultóricos que nosotros hemos considerado creaciones de esta fase, hemos de aceptar que la ciudad vivió un momento de gran ebullición cultural y creativa.

Tal y como había sucedido a lo largo de la centuria precedente, Mérida estuvo llamada durante este período a ocupar una importante posición en los avatares políticos que marcaron el devenir de la Península Ibérica en su conjunto. Con el paulatino asentamiento de los visigodos en Hispania a lo largo de los primeros años del siglo, asistimos a un momento de redefinición de los roles de gobierno en base a parámetros de índole política, religiosa y económica. Como habíamos tenido ocasión de indicar con anterioridad, durante las primeras décadas de la centuria, los gobernantes visigodos infieren en la política hispana de manera indirecta. Si bien el contingente tribal instalado en la Península en el primer cuarto del siglo debió ser significativo –aunque no excesivamente numeroso a tenor de las últimas estimaciones demográficas⁷⁷⁵–, la labor política de los monarcas godos gravitó fundamentalmente en torno al área de la Narbonense. No hemos de olvidar tampoco que entre los años 511 y 526 fue el ostrogodo Teodorico el Grande quien ejerció la regencia sobre el trono visigodo desde Rávena, en coincidencia con un período bastante convulso a la par que

⁷⁷⁵ R. COLLINS, 2005, p. 18.

mal conocido en lo que concierne a la situación general hispana⁷⁷⁶.

La coyuntura empezó a cambiar en los años del reinado de Teudis (531-548), quien tomó verdadera conciencia de la necesidad de desplazar el eje de acción política del reino hacia el sur. Por este motivo fue él precisamente quien decidió establecerse en Toledo⁷⁷⁷, desde donde pretendía extender su poder hacia la Bética⁷⁷⁸. A partir de ese momento el área meridional de la Península Ibérica aparece de lleno en el desarrollo de los acontecimientos políticos de la monarquía visigoda, con un protagonismo muy especial de ciudades como Córdoba, Sevilla y la propia Mérida durante los años siguientes. A lo largo de esta fase se produjo igualmente el incremento territorial de los dominios bizantinos en el norte de África, así como la conquista por parte de estos últimos de la plaza fuerte de Ceuta, que serviría como antesala al establecimiento de la provincia bizantina en territorio peninsular. El detonante de esta última circunstancia ha venido siendo tradicionalmente identificado con la petición de ayuda a los imperiales por parte de Atanagildo en su lucha contra Agila⁷⁷⁹.

No es nuestra intención analizar todos y cada uno de los pormenores que tuvieron lugar durante este enfrentamiento, del cual, por otra parte, existen numerosos debates historiográficos abiertos aun a día de hoy. Lo que sí nos incumbe directamente es la presencia de Agila en Mérida en el año 550. El monarca se había refugiado en la capital del Guadiana con motivo de una importante derrota militar sufrida por sus partidarios a manos de los hispanorromanos cordobeses, a causa de la cual Agila perdió el tesoro real⁷⁸⁰. Su estancia en Mérida vino motivada por la necesidad de alejar a sus efectivos armados del avispero bético. En Mérida encontraría el lugar idóneo desde el cual poder urdir una contraofensiva contra su rival desde el norte, pero el curso de los acontecimientos bélicos se estancó, hasta que cinco años más tarde, en 555, Agila fue asesinado en la capital lusitana.

La estancia de este monarca en la ciudad tuvo lugar durante el obispado de Paulo. Por desgracia, el conocimiento que poseemos acerca de este período en la ciudad es sumamente parcial, pues las *VSPE* se ciñen casi exclusivamente a la figura de los obispos, mientras que el resto de fuentes –todas ellas posteriores a los hechos– pasan por encima de estos acontecimientos de manera lacónica. A pesar de las lagunas

⁷⁷⁶ F. MIRANDA GARCÍA- Y. GUERRERO NAVARRETE, *Historia de España. 3. Medieval: territorio, sociedades y culturas*, Madrid, 2008, p. 22.

⁷⁷⁷ P. FUENTES HINOJO, “La obra política de Teudis y sus aportaciones a la construcción del reino visigodo de Toledo”, *En la España medieval*, nº 19, 1996, p. 9.

⁷⁷⁸ R. IZQUIERDO BENITO, 2002, p. 252.

⁷⁷⁹ Isidoro de Sevilla, *Historia Gothorum*, 46.

⁷⁸⁰ IBIDEM, 45.

documentales existentes al respecto de la situación de Mérida en los primeros años del siglo VI podemos intuir, a tenor de los acontecimientos de finales del V y de los que van a producirse con motivo del enfrentamiento entre Mazona y Leovigildo, que en la ciudad debieron existir –tal y como sucediese en otras ciudades importantes como Córdoba y Sevilla⁷⁸¹– diversas facciones con intereses encontrados en lo referente al debate sobre la hegemonía local y el gobierno peninsular ⁷⁸². Igualmente, mientras que la situación económica en varias zonas de Hispania se encontraba ciertamente depauperada con motivo de los costes materiales producidos por los prolongados enfrentamientos⁷⁸³, la sede emeritense debió acaudalar un riquísimo patrimonio que contrasta de manera significativa con el panorama global.

Con Agila desaparecido de escena y la posición bizantina asegurada en el litoral suroccidental, los monarcas Atanagildo y Liuva I, establecidos en Toledo, hubieron de poner en marcha una infraestructura fiscal, militar y administrativa que asegurase la supervivencia del reino, labor que habría de ocuparles durante casi dos décadas. Entre tanto, la ciudad de Mérida había tenido tiempo de convertirse en una entidad profundamente autónoma desde el punto de vista geográfico, religioso, y económico. A la cabeza de esta comunidad se encontraban sus obispos, garantes de la estabilidad y forjadores de una identidad colectiva cohesionada bajo el signo de la cruz.

Con el inicio de la década de 570 aparecen dos figuras cruciales para Mérida y el Reino Visigodo. Nos estamos refiriendo a Mazona, que inicia su obispado hacia 571 y a Leovigildo, que a partir de 573 se erige como gobernante único de los visigodos en su sede toledana. Desde el inicio de su mandato, este monarca se distinguió por llevar a cabo una exitosa política de conquista dirigida a aquellos territorios peninsulares que escapaban de la dominación visigoda. La realización de dicho programa, en el cual hay que tener en cuenta una considerable impronta simbólica⁷⁸⁴, se materializó mediante la incorporación de Medina Sidonia en 572, la cual marcaba el inicio de otros importantes triunfos cosechados en el sur y que habrían de concluir con el sometimiento de la

⁷⁸¹ Vid. al respecto J. M. TORO VIAL, “El problema de las relaciones entre Romanos y Visigodos: encuentros y desencuentros en una convivencia forzada”, *Intus-legere*, vol. 1, nº 9, 2006, pp. 63-76.

⁷⁸² En estos momentos existe en la ciudad un grupo de etnia goda y confesión arriana de cierta significación cuyos intereses religiosos y económicos entraban en colisión con las aspiraciones de los hispanorromanos a este respecto. Igualmente hemos de considerar el peso que pudo haber tenido la colonia oriental establecida en la ciudad, precisamente en un momento en el cual se está produciendo la intervención bizantina en Hispania.

⁷⁸³ P. FUENTES HINOJO, 1996, p. 36.

⁷⁸⁴ M. KOCH, “La imperialización del Reino Visigodo bajo Leovigildo. ¿Es la “*imitatio imperii*” de Leovigildo la manifestación de un momento de cambio en la pretensión de poder y la ideología visigoda?”, *Pyrenae: revista de Prehistòria i Antiguitat de la Mediterrània Occidental*, vol. 39, nº 2, 2008, pp. 101-117.

región de Oróspeda años más tarde. Tal y como sabemos, Leovigildo combatió a los vascones poco tiempo después⁷⁸⁵, y tras incorporar la región de Sabaria, pasó a la acción contra los suevos, cuyo reino sucumbió pocos meses antes de la muerte del monarca. Entre tanto, durante la década de 580 había tenido lugar la rebelión del príncipe Hermenegildo y la consiguiente guerra civil. Este último acontecimiento sería determinante a la hora de evaluar la importancia del factor religioso como instrumento de unidad política, y a pesar de que en pocos años terminaría por encontrarse una solución a dicho problema, Leovigildo comprendió la importancia que Mérida tenía a este respecto, de manera que operó en consecuencia.

Para entender las motivaciones que movieron a Leovigildo en su intento de establecer un control religioso sobre Emerita Augusta hemos de retroceder algunas décadas y fijar nuestra atención en la ciudad desde el inicio de la sexta centuria. Después del final del obispado de Zenón -492-, no tenemos datos acerca de las figuras que pudieron haber ocupado la cátedra episcopal emeritense hasta que a ella accede Paulo, en el año 530. Estamos hablando de un largo período de casi cuarenta años de historia diocesana del que poseemos informaciones sumamente parciales. Si fuera cierto el hecho de que Zenón hubiera sido un personaje de ascendencia griega u oriental que alcanzó el episcopado con el beneplácito de la población local, no sabemos si su sucesor o sucesores hubieron sido reclutados de entre las filas de estos grupos foráneos. Lo que sí parece claro es que la ciudad continuó creciendo desde el punto de vista económico durante el primer cuarto del siglo VI, o al menos asegurando y afianzando la posición privilegiada que había alcanzado a lo largo de la segunda mitad de la quinta centuria. Al mismo tiempo, durante esta fase empezaron a definirse los poderes de la nobleza goda en la ciudad, así como el control de determinadas posesiones agrícolas por parte de la misma en una labor que debió iniciarse en época de Sella y sus clientes connacionales⁷⁸⁶.

Las carencias documentales comienzan a paliarse relativamente con la llegada a la cátedra de Paulo en 530. El autor de las *VSPE* refiere que en su tiempo solía decirse de Paulo que era un sacerdote de nacionalidad griega llegado desde las tierras del Este⁷⁸⁷ sin traer nada consigo⁷⁸⁸. Se menciona igualmente que era médico, pero que no ejercía por razones de su ministerio. Sin embargo, hubo de practicar una cesárea a vida o muerte a una mujer inmensamente acaudalada -según las *VSPE* la dama intervenida

⁷⁸⁵ Con motivo de estas campañas en el norte tiene lugar la fundación de la ciudad de Vitoria.

⁷⁸⁶ L. A. GARCÍA MORENO, pp. 236 y 240.

⁷⁸⁷ *VSPE*, IV, 1.

⁷⁸⁸ *IBIDEM*, IV, 2.

y su marido eran la familia más rica de la Lusitania-. Paulo no pudo evitar la muerte del feto pero salvó a la madre, de modo que el matrimonio donó a su benefactor la mitad de su fortuna en signo de agradecimiento⁷⁸⁹. Igualmente, siempre según las *VSPE*, el resto de la fortuna sería transferida a Paulo una vez que el matrimonio –al que suponemos sin descendencia- hubiera fallecido. El traspaso financiero se realizó a favor de la persona física de Paulo, una operación viable según los términos jurídicos vigentes en aquel momento tanto en el derecho godo como en el romano⁷⁹⁰, lo cual habría convertido al sacerdote en un personaje inmensamente rico que pudo haber obtenido la cátedra episcopal con el respaldo del *lobby* oriental establecido en la ciudad⁷⁹¹.

A Paulo le sucedió su presunto sobrino Fidel⁷⁹², que lidera la Iglesia emeritense

⁷⁸⁹ Con respecto a la práctica de la medicina en la lusitania tardoantigua, vid. M. SANABRIA ESCUDERO, “La medicina emeritense en épocas romana y visigoda”, *Revista de Estudios Extremeños*, 20, 1964, pp. 53-84; F. G. RODRÍGUEZ MARTÍN, *Estudio del instrumental médico romano existente en Mérida*, Memoria de licenciatura inédita, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1979; B. CURADO GARCÍA, *La medicina en Mérida según la vida de los padres emeritenses*, Mérida, 2004. El caso de la intervención quirúrgica de Paulo no es único en el contexto mediterráneo de este momento. Hemos encontrado un acontecimiento análogo del cual puede extraerse información muy útil en varios aspectos. Nos estamos refiriendo a un personaje de nombre Reovalis, un *archiatra* protomédico de origen oriental establecido en Poitiers a finales del siglo VI. Allí, Reovalis practicó una intervención quirúrgica a un individuo administrando de memoria el procedimiento sanatorio que había visto aplicar a un médico cuando se encontraba en Constantinopla, F. VERCAUTEREN, “La circulation des marchands en Europe Occidentale du Vie au Xe siècle: aspects économiques et culturels”, XI *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1964, p. 398, nota 12. La presencia de personajes asociados a las prácticas de paramedicina no fue extraña en el Reino Franco durante los siglos VI y VII. Muchos de ellos eran griegos, sirios o egipcios. Llama la atención que en el episodio de Reovalis se haga referencia a que su intervención se llevó a cabo aplicando el recuerdo de una práctica vista con anterioridad. En el caso de Paulo se dice que la intervención fue auspiciada por las instrucciones de un oráculo divino (*VSPE*, IV, 2). Ello nos lleva a pensar que la figura de Paulo debió ser un caso chocante en la Hispania de la época, pues a través de su curación se le atribuyen una serie de poderes divinos que desde entonces van a estar estrechamente vinculados a los obispos emeritenses. La mención al modo en el cual Reovalis realizó su intervención no deja de ser sumamente sugerente de cara a comprender algunos métodos de aprendizaje operados en los procesos técnico-manuales de la tardoantigüedad, en los cuales el papel jugado por el recuerdo, la retentiva y la repetición presenta una mayor consistencia que cualquier mecanismo basado en la acción o regulación directa.

⁷⁹⁰ L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 393.

⁷⁹¹ J. I. ALONSO CAMPOS, 1986, p. 155.

⁷⁹² La mención al parentesco de ambos personajes en las *VSPE* rezuma a nuestro parecer claras intenciones literarias. Según el autor del texto, Paulo reconoció en Fidel al hijo de su hermana cuando este último llegó a Mérida junto a un grupo de comerciantes. Los términos en los cuales se produce el reencuentro contienen todos los componentes propios de la *anagnórisis*, un recurso literario común en la novela griega tardohelenística desde el siglo III. Mientras que la producción hagiográfica de los primeros siglos del cristianismo se inspiró en géneros latinos tales como el panegírico, una vez hubo concluido el período de las persecuciones los nuevos hagiógrafos tendieron a apropiarse de diferentes recursos existentes en los géneros literarios grecolatinos –sobre todo en la novela- con la intención de mantener vivo el género, lo cual podría ayudarnos a explicar esta particularidad (A. BRAVO GARCÍA, 1997, p. 89). Así, nuestra hipótesis es la de presentar a Fidel, de quien el autor de las *VSPE* nos dice que era un joven muchacho, como un individuo que, por razones que desconocemos, fuese adoptado o apadrinado por Paulo mediante procedimientos jurídicos tales como la *adoptio minus plena* o la *adrogatio impuberis*, que siguieron estando vigentes en el derecho romano durante la tardoantigüedad, L. LARA SÁENZ, “La

entre 560 y 571. Dícese de él que había llegado desde Oriente siendo muy joven⁷⁹³, y que Paulo solamente legaría sus bienes a la Iglesia emeritense si Fidel era elegido como su sucesor, lo cual provocó el descontento de ciertos sectores de la ciudadanía⁷⁹⁴. Los términos jurídicos de la donación resultaron en efecto un abuso de autoridad por parte de Paulo⁷⁹⁵, y Fidel obtuvo la cátedra episcopal de lo que en aquel momento debía ser la sede más rica de toda la Península Ibérica, pues el patrimonio eclesiástico estaba integrado por una importante cantidad de tierras con sus correspondientes rentas – entre ellas seguramente el lugar referido en las *VSPE* como Caspiana- así como por un número indeterminado de bienes muebles e inmuebles. En cualquier caso todo parece indicar que Fidel desarrolló una fervorosa labor pastoral y apostólica en la ciudad, que debió encontrar equivalente tanto en el plano espiritual como en el material. Es en este último apartado donde deberíamos situar la importante labor edilicia que este obispo desarrolló en Mérida.

En 571 da comienzo el obispado de Mazona, a cuyos posibles orígenes ya hemos tenido ocasión de referirnos. Pocos años más tarde, en 580, tiene lugar la celebración en Toledo de un sínodo arriano cuya finalidad, de alguna manera, era apoderarse de la *potestas* episcopal del mayor número posible de iglesias católicas peninsulares. Para ello se facilitaron los procesos de retractación del Credo niceno en detrimento de una doxología en cuya invocación era omitido el Espíritu Santo. La ofensiva religiosa de Leovigildo se basó en un principio en la diplomacia y en la persuasión⁷⁹⁶, logrando con ello que un número no determinado de católicos decidiera pasarse a la nueva iglesia patrocinada por el rey⁷⁹⁷, entre ellos el obispo Vicente de Zaragoza⁷⁹⁸. El poder de la Iglesia emeritense, así como el de sus reliquias –de las cuales Leovigildo pretendía hacer un fuerte uso propagandístico en su política religiosa-, hicieron que el monarca pusiera sus ojos en Mérida en 582⁷⁹⁹, momento en el cual recupera la ciudad de manos de Hermenegildo. Con esta decisión dará comienzo uno de los más representativos

Adrogatio Impuberis (lineamientos históricos)”, *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, nº 2-3, 1968, pp. 556-557.

⁷⁹³ *VSPE*, IV, 3.

⁷⁹⁴ *VSPE*, IV, 5.

⁷⁹⁵ L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 393 y ss.

⁷⁹⁶ J. I. CAMPOS ALONSO, 1986, p. 152.

⁷⁹⁷ JUAN DE BICLARO, *Cronica*, a. 580.

⁷⁹⁸ Isidoro de Sevilla, *Historia Gothorum*, 50.

⁷⁹⁹ No hemos de olvidar el recelo que sentía Leovigildo hacia Mazona, no solamente por el cortapisas que el enorme poder de este último suponía en la materialización de las ambiciones del rey en el ámbito lusitano, sino por el posible origen suevo del obispo al que nos habíamos referido anteriormente.

litigios en la Alta Edad Media hispana entre los poderes espirituales y temporales⁸⁰⁰.

La sucesión de acontecimientos acaecidos al hilo de la disputa, cuyo retrato más detallado vuelve a ser el ofrecido por las *VSPE*⁸⁰¹, es la que pasamos a exponer brevemente a continuación. Leovigildo intentó persuadir a Mazona de aceptase formar parte de su nueva iglesia goda. El obispo no solo se negó con rotundidad sino que inició una militante predicación anti-arriana en la ciudad. Como contramedida a esta actitud, Leovigildo sitúa a la cabeza del episcopado arriano de Mérida a Sunna⁸⁰², quien reclamará para sí la basílica de Santa Eulalia tras habersele sido entregadas algunas iglesias hasta entonces pertenecientes a los nicenos. Seguramente por miedo a una revuelta popular, el monarca decide que esta cuestión sea resuelta públicamente en un litigio que a la postre será vencido por Mazona. Leovigildo manda llamar a este último a Toledo, donde le solicita que le entregue la túnica de Santa Eulalia⁸⁰³. Ante esta petición Mazona responde que la túnica había sido incinerada –la realidad era que la llevaba envuelta en su cuerpo– y que él mismo ha tragado sus cenizas disueltas en agua⁸⁰⁴, tras lo cual el obispo es desterrado a un monasterio⁸⁰⁵. Con el líder emeritense fuera de la ciudad, Leovigildo ordena traer a la misma a Nepopis quien, manejado por el rey, ocupará el puesto de Mazona.

Entre las muertes de Hermenegildo y su padre medió un período de aproximadamente un año. Es muy probable que Mazona regresara a su sede –con la consecuente huida de Nepopis– en algún momento no muy lejano a estos acontecimientos, pues el clima de crispación en el dominio religioso no solamente parece mitigarse con la muerte del príncipe rebelde sino que entre esta fecha y la celebración del III Concilio de Toledo se produjo un notable incremento en el ordenamiento de obispos católicos en toda Hispania⁸⁰⁶. Para 589 encontramos a Mazona presidiendo el sínodo toledano, en el que su firma de conformidad aparece la primera entre las de todos los asistentes. Antes de establecerse por completo en sus

⁸⁰⁰ A. MAYA SÁNCHEZ, “De Leovigildo perseguidor y Mazona mártir”, *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 62, nº 1, 1994, pp. 167-186.

⁸⁰¹ *VSPE*, V.

⁸⁰² Opinamos junto con Alonso Campos que la rebelión de Hermenegildo pudo haber provocado el desmembramiento del obispado arriano en Mérida, de modo que el nombramiento de Sunna debió ser una restauración de una figura existente al menos desde tiempos de Eurico, J. I. ALONSO CAMPOS, 1986, pp. 152-153.

⁸⁰³ En este episodio en concreto puede apreciarse que una parte importante de las motivaciones de Leovigildo a la hora de reclamar la basílica de la mártir fue debida a la enorme trascendencia de sus reliquias.

⁸⁰⁴ Es muy probable que ante la imposibilidad de controlar el culto de Santa Eulalia, se iniciase a potenciar en poco tiempo la veneración a Santa Leocadia desde la misma Toledo.

⁸⁰⁵ M. VALLEJO GIRVÉS, 2003, p. 39. Las *VSPE* nos dicen que Leovigildo proporcionó a Mazona para el viaje un caballo ingobernable con el fin de que el obispo muriese en una previsible caída.

⁸⁰⁶ M. R. VALVERDE CASTRO, 1999, p. 132.

labores episcopales, Mazona hubo de hacer frente a un conato de rebelión producida en el seno de su sede. Sunna, el que fuera obispo arriano nombrado por Leovigildo, no aceptó la conversión promulgada en Toledo y se dedicó a hostigar a ciertos nobles correligionarios recalcitrantes afincados en la ciudad, entre ellos a un tal Segga. Este último debió encabezar la conspiración, pues al ser descubierta y desbaratada por mediación del *dux* Claudio, le fueron amputadas ambas manos y fue desterrado a Galicia. La figura de Claudio, que aparece mencionado en una epístola de Gregorio Magno⁸⁰⁷ y cuyo nombre nos indica que era hispanorromano con casi total seguridad, debió ser determinante en tanto sostén político y militar de la segunda parte del obispado de Mazona⁸⁰⁸.

Una vez definida y asegurada la estabilidad política de la jurisdicción episcopal administrada por Mazona, todo parecía auspiciar un crecimiento ciudadano igual o superior a la fase inmediata al destierro de su líder. Una de las principales razones para considerar positivamente esta afirmación es el hecho de que tras la conversión de Recaredo, buena parte de los caudales económicos de las iglesias arrianas pasarían a formar parte del episcopado único. Sabemos igualmente que algunos patrimonios privados, como el del godo anticatólico Vagrila, fueron confiscados -al menos durante un tiempo en el caso de este último personaje⁸⁰⁹- y algunos de ellos terminarían engrosando el ya entonces inmenso capital de la diócesis, que habría de completarse con las rentas producidas por las fincas rústicas y por monasterios de reciente fundación como el de Cauliana.

La mayoría de estos acontecimientos son referidos por el autor de las *VSPE*, obra de la cual sería conveniente realizar aquí algunos comentarios a causa de la importancia que reviste la información que en ella se recoge. Los datos que encontramos en este opúsculo son de gran utilidad -especialmente si consideramos cuáles son las lindes de operatividad de los mismos- de cara a entender buena parte de los factores que condicionaron las mentalidades emeritenses en los siglos VI y VII, ya sea a nivel político, económico, religioso, ideológico y artístico. El hecho de que este texto haya llegado hasta nosotros ha sido determinante a la hora de crear una voluntad dirigida a la recreación de los contextos materiales de la Mérida hispanovisigoda. Así, al reclamo de sus pasajes partió en gran medida la prometéica labor investigadora de

⁸⁰⁷ R. SANZ SERRANO, 2009, p. 288.

⁸⁰⁸ La solvencia militar del *dux* y la importancia que debió revestir su cargo en los últimos años del siglo VI puede apreciarse en la victoriosa campaña que este llevó a cabo contra los francos en las inmediaciones de Carcasona, J. ORLANDIS ROVIRA, *Semblanzas visigodas*, Madrid, 1992, pp. 85-90.

⁸⁰⁹ L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 395.

Moreno de Vargas en el siglo XVII, así como los pioneros sondeos arqueológicos realizados en la nave centra de la basílica de Santa Eulalia por parte de José Ramón Mérida y Maximiliano Macías en los primeros años de la pasada centuria⁸¹⁰.

Los estudios críticos dirigidos a analizar la veracidad sus contenidos tampoco tardaron en realizarse. Desde la primera labor llevada a cabo al respecto por Smedt⁸¹¹ han sido muchos los investigadores que, fundamentalmente desde las áreas de la filología, la literatura y la historia en menor medida, han tratado de desmenuzar los datos contenidos en la obra⁸¹², destacándose fundamentalmente la labor realizada por Antonio Maya⁸¹³. Una de las primeras incógnitas que presenta el libro es precisamente su autoría. Durante mucho tiempo se pensó que las *VSPE* fueron una obra única y cerrada desde el momento en el un tal Paulo, diácono de Santa Eulalia de Mérida, concluyese su redacción en tiempos del obispo Esteban (633-638)⁸¹⁴. Sin embargo, la realización por parte de Maya Sánchez de un importante estudio filológico arrojó nueva luz acerca de la obra, conservada en dos recensiones. Así, para este investigador las *VSPE* son el resultado final de dos intervenciones diferentes a lo largo del mismo siglo VII⁸¹⁵. La primera de ellas tendría lugar en la época de Esteban y fue escrita por un diácono anónimo de la ciudad. La segunda recensión se produjo aproximadamente entre los años 670 y 680. Esta última -que está dedicada al obispo Festo- tenía un título diferente, así como una serie de adiciones e interpolaciones realizadas, esta vez sí, por Paulo, igualmente diácono emeritense⁸¹⁶.

En contra de lo que pueda creerse con respecto de una obra de este tipo, las

⁸¹⁰ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 30.

⁸¹¹ C. DE SMEDT, *Anonymi libellus de "vitis et miraculis Patrum emeritensium"*, Berlín, 1884.

⁸¹² J. GARVIN, 1946; D. SÁNCHEZ LORO, *Libro de la Vida y milagros de los Padres Emeritenses por Paulo el Diácono*, Cáceres, 1951; A. CAMACHO MACÍAS, *El libro de la vida de los Padres emeritenses*, Mérida, 1988; C. CHAPARRO GÓMEZ, "Significado de las Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium: Lectura de sus fuentes", *Humanitas. In honorem Antonio Fontás*, Madrid, 1992, pp. 339-349; I. VELÁZQUEZ SORIANO, "¿Hagiografía versus prosopografía" En torno a las Vitas Santorum Patrum Emeritensium", F. ROJO RODRÍGUEZ (coord.), *Studia philologica varia in honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid, 1994-b, pp. 497-506; I. VELÁZQUEZ SORIANO (Ed.), *Vidas de los Santos Padres de Mérida*, Madrid, 2008.

⁸¹³ A. MAYA SÁNCHEZ (ed.), *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium, Corpus Christianorum*, Sevilla, 1992.

⁸¹⁴ J. ARCE MARTÍNEZ, 2001, p. 16. Es probable que la generalización de la creencia al hilo de la autoría única de Paulo tuviese lugar en algún momento a partir del siglo XIV, con motivo de la interpolación de una mención a un biógrafo de Gregorio Magno con el mismo nombre, A. T. FEAR, 1997, p. XXX.

⁸¹⁵ A. MAYA SÁNCHEZ, 1992, p. LV.

⁸¹⁶ Escapa a nuestro conocimiento cualquier hipótesis relacionada con la identificación de un posible o posibles comitentes de la creación. Sí conocemos, empero, el conocimiento directo que de otras obras hagiográficas previas tuvieron los autores. De tal forma, sus pasajes denotan el manejo de las obras de Prudencio, de la *Vita Martini* de Sulpicio Severo, de los *Diálogos* de Gregorio Magno y de la *Vita Desideri*, compuesta pocos años atrás por el rey Sisebuto, A. MAYA SÁNCHEZ, 1992, pp. LXXV-LXXVI.

VSPE se han revelado como una fuente textual sumamente fiable en el dominio concerniente a los datos arqueológicos y materiales⁸¹⁷. Sin embargo, en otros muchos aspectos hemos de aproximarnos a ella con suma cautela, pues la información que contiene resulta problemática fundamentalmente desde tres puntos de vista. En primer lugar, la obra está determinada por una constante voluntad de presentar al espectador una ciudad absolutamente idílica⁸¹⁸. El segundo sesgo de parcialidad es el que viene determinado por las fuertes intenciones propagandísticas evidenciadas por sus autores⁸¹⁹. El tercer y más importante elemento de subjetividad no es otro que la adscripción genérica del texto pues, no lo olvidemos, se trata de una hagiografía⁸²⁰.

Partiendo de esta última consideración, Javier Arce ha ofrecido una explicación a nuestro juicio ciertamente convincente sobre la intención de la obra⁸²¹. A través de este análisis, muchos de los datos contenidos en la misma cobran una nueva significación. El primer punto susceptible de ser sometido a revisión es el origen oriental de los obispos Paulo y Fidel. Tal y como señala este autor, se conocen algunos casos en los cuales un comerciante llegó a acceder a la cátedra episcopal de la ciudad en la cual trabajaba. Igualmente no debía ser extraño que galenos, sanadores y protomédicos acudiesen a centros de peregrinación como lo era Mérida con la finalidad de obtener una remuneración por su oficio a la par que cierto prestigio en la comunidad⁸²². Tal y como habíamos indicado anteriormente a propósito de los indicios de una posible influencia de la literatura tardo-helenística en el reconocimiento entre Paulo y Fidel⁸²³, la mención a la llegada del primero de ellos a la ciudad resulta un nuevo indicativo de los probables “contagios” literarios existentes en la obra. Así, la fórmula narrativa utilizada por los autores al respecto (“*referunt multi*”) no es sino un *topos* literario frecuentemente aludido en el género de la narración fantástica del final de la Antigüedad⁸²⁴. Algo semejante podríamos decir del encuentro entre Paulo y los comerciantes orientales llegados a la ciudad.

Todos los recursos literarios e ideológicos empleados por los autores de las VSPE están encauzados principalmente a dos objetivos. El primero de ellos es el de reivindicar el origen casi mítico de la ciudad de Mérida en un momento en el cual se

⁸¹⁷ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 88.

⁸¹⁸ M. ALBA CALZADO, 2008, p. 263.

⁸¹⁹ S. PANZRAM, 2010.

⁸²⁰ R. COLLINS, 1980; C. CODOÑER MERINO, 1991, p. 260.

⁸²¹ J. ARCE MARTÍNEZ, “*Augusta Emerita* en las *Vitas Patrum Emeritensium*”, *Mérida tardorromana (300-580 d.C.)*. Cuadernos Emeritenses, n° 22, 2003-d, pp. 209 y ss.

⁸²² IBIDEM, p. 211.

⁸²³ Vid. supra, n. 793.

⁸²⁴ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-d, p. 209.

evidencia un involuntario a la par que avanzado transvase de prestigio y protagonismo hacia la sede de Toledo en el plano simbólico y político.

El segundo propósito planteado por Arce -importantísimo- sería el de utilizar la referencia a los orígenes de la gran fortuna de la Iglesia emeritense con el fin de incrementar el número de donaciones piadosas realizadas a favor de la misma⁸²⁵. En el momento en el cual se redactaron las *VSPE* -especialmente la segunda recensión- las vicisitudes económicas por las que atravesaba la ciudad no eran las más deseables, y los bienes otrora abrumadores de la sede manifestaban preocupantes síntomas de proximidad al agotamiento. Esta particularidad confiere bastante credibilidad a las propuestas de Arce acerca de la pretensión general de la obra. De la misma manera, las licencias narrativas de sus autores explicarían el componente hiperbólico que a nuestro juicio se desprende de las alusiones a los contactos con Oriente.

Más allá de la mención en las *VSPE*, no hay pruebas concluyentes que demuestren que Paulo tuviese un origen oriental, como tampoco las hay en contra. Sin embargo, tal y como apunta el mismo autor, el énfasis mostrado por los diáconos a la hora de vincular el origen de la grandeza emeritense con aquellas tierras atiende principalmente a incrementar el prestigio general de la institución episcopal local, pues el escaso número de inscripciones en griego -menor incluso que en otros lugares de la Hispania de la época- no constituye una prueba definitiva de que esos lazos fueran tan grandes como generalmente se ha tendido a creer⁸²⁶. Tal vez podríamos cuestionarnos estas hipótesis aduciendo a la siguiente premisa. ¿Por qué si las *VSPE* han demostrado ser fiables en el terreno material no habrían de serlo en el circunstancial? A nuestro juicio, la respuesta a esta pregunta ha de buscarse en la doble intencionalidad de la obra. Los datos propiamente cronísticos responden a la verdad -procesiones, iglesias, topografía ⁸²⁷ -, mientras que todo el aparato anecdótico está ideológicamente estructurado para ser puesto al servicio de unos fines completamente encomiásticos y apologéticos.

⁸²⁵ IBIDEM, pp. 211-212.

⁸²⁶ IBIDEM, p. 211.

⁸²⁷ IBIDEM, p. 212. Cabe destacar al mismo tiempo que al menos desde finales del siglo V el hecho de encontrarnos ante una manifestación epigráfica que contenga un nombre griego no implica que la persona a quien el texto alude sea necesariamente griego, sobre todo si tenemos en cuenta la tendencia a escribir onomásticas griegas como medio de exaltación de la aretología cristiana, T. CORDERO RUIZ, *El ager de Augusta Emerita durante la Antigüedad Tardía (siglos IV-VIII)*, Tesis doctoral, Sevilla, 2010, p. 547. Igualmente, el número de inscripciones en esta lengua no parece lo suficientemente abundante como para presuponer una especial proliferación de griegos en la cleratura emeritense, tal y como se ha planteado en algunos estudios, M. P. DE HOZ GARCÍA, "Las inscripciones griegas como testimonio de la presencia de orientales en la Mérida visigoda", G. HINOJO ANDRÉS-J. C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Munus Quaesitum Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, 2007, p. 488.

Una vez examinadas las peculiaridades ofrecidas por las *VSPE* en tanto principal fuente textual para el conocimiento de la Mérida del siglo VI, hemos de señalar una importante particularidad. La utilización de esta obra en el terreno del análisis artístico ha otorgado igualmente un protagonismo desmedido al componente oriental presuntamente existente en las piezas de la escultura local. No podemos sin embargo desestimar en absoluto la utilidad de las *VSPE* como fuente para la historia del arte en cuanto que de ellas pueden obtenerse informaciones de gran valía a la hora de entender la dimensión social de las creaciones en tanto vinculadas a la condición divina de la ciudad y de los monumentos contenidos en ella⁸²⁸.

Este componente sacro, apreciable en cada uno de los pasajes de las *VSPE*, viene mediatizado mediante la figura de los obispos. Por esta razón consideramos que cualquier aproximación que se realice a las manifestaciones artísticas emeritenses de esta época ha de llevarse a cabo desde una perspectiva en la cual se valore objetivamente la condición de la figura episcopal. El arte de Emerita Augusta durante estos siglos supone el reflejo material del poder y de la magnanimidad de su líder espiritual. En este sentido, a los obispos les son asociadas una serie de cualidades muy próximas a la demiurgia. No es él quien de manera directa construye o repara los edificios, ni quien esculpe la piedra destinada a su ornato. Sin embargo, la fuerte identificación que existe en el plano simbólico entre la ciudad y su mandatario sitúa a este último como el único y verdadero artífice a la hora de determinar el aspecto de su sede. Consideramos que la principal enseñanza que nos proporcionan las *VSPE* al respecto de la creación artística no es otra que la de entender esta última como una expresión material de la protección y magnificencia del obispo. Así, su condición de intermediario entre los hombres y la divinidad hará que él mismo deba procurar a sus fieles el reflejo verosímil de una *Civitas Dei*⁸²⁹.

En la ciudad descrita por las *VSPE* no hay lugar para el elemento secular ni para cualquier tipo de expresión religiosa fuera del cristianismo. Con anterioridad a las primeras décadas del siglo VI debió haber en la urbe, tal y como habíamos señalado, un importante núcleo pagano, así como un número indeterminado de sacerdotes y jefes espirituales de las múltiples religiones y sectas que se localizaban en cualquier

⁸²⁸ Las *VSPE* resultan al mismo tiempo de especial utilidad a la hora de establecer una aproximación estética a las obras, tal y como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

⁸²⁹ En este sentido Mérida se erige como uno de los mejores ejemplos en toda la Cristiandad de esta circunstancia. No hemos de olvidar que desde finales del siglo VI, el aumento de los poderes episcopales es espectacular. Hasta tal punto es así que el encumbramiento de las figuras obispales va a producir importantísimos cambios en la fisonomía de las ciudades, fuertemente identificadas con sus dirigentes espirituales, R. SANZ SERRANO, 2009, p. 385.

contexto urbano del final de la Antigüedad⁸³⁰. Hemos de valorar la existencia de diversos grupos religiosos en la Mérida de Paulo, Fidel y Masona, tales como judíos, paganos y el contingente arriano. Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo VI, los obispos pusieron en marcha numerosos mecanismos legales con el fin de extirpar la presencia de estos colectivos en sus respectivas sedes⁸³¹. Es precisamente esta coyuntura la que mueve al autor de las *VSPE* a hablar de la realidad ciudadana única y exclusivamente en términos eclesiásticos⁸³².

Tal y como habíamos tenido ocasión de señalar, existe un largo período de tiempo durante el cual no tenemos datos acerca de los individuos que pudieron haber liderado la Iglesia emeritense. A tenor del protagonismo desempeñado por Zenón a finales del siglo V cabe suponer que la cátedra episcopal de la ciudad era un objetivo ciertamente codiciado. Es precisamente en este intervalo de tiempo entre Zenón y Paulo que se dejan oír determinadas quejas acerca del episcopado hispano por parte del papa Hormisdas. El pontífice se lamenta de que en ocasiones no son elegidos los líderes adecuados para el cargo, aduciendo que aquella persona que encabece una sede debe poseer un carácter fuerte y nunca tratarse de un laico⁸³³. Por esta razón, en 521 el papa toma la decisión de que Salustio, obispo de Sevilla, sea nombrado vicario papal para las provincias Bética y Lusitania, con la misión de velar por el debido cumplimiento de la doctrina y las regulaciones eclesiásticas⁸³⁴.

Teniendo en cuenta la preocupación del papa hacia las irregularidades cometidas en ciertos nombramientos episcopales en la Península y el hecho de que confíe a Salustio una labor de vigilancia sobre la Lusitania, no es descartable que en ese período el obispado emeritense hubiera caído en manos de sujetos cuya labor pastoral no hubiera sido especialmente ejemplar y que muy posiblemente trabaron disputa por acceder a la cátedra⁸³⁵. Por ello el autor de las *VSPE* establece a través de la figura de Paulo, hombre piadoso, el inicio de un período de excelencia en el cumplimiento de los preceptos episcopales que habrá de convertir a la sede emeritense en la más importante de Hispania durante los años venideros. A lo largo de esta fase de prosperidad la cátedra de Mérida llegará a desempeñar incluso una función de naturaleza tutelar

⁸³⁰ Para el caso hispano cabe resaltar la actividad desarrollada aún a principios del siglo VI por priscilianistas, maniqueos y en menor medida anomeanos, representantes de un arrianismo radical en el plano doctrinal.

⁸³¹ *IBIDEM*, p. 489.

⁸³² A. T. FEAR, 1997, p. XXI.

⁸³³ Hormisdas, *Epistolae Romanorum Pontificum*, XC (26).

⁸³⁴ J. ORLANDIS ROVIRA, 1987, p. 22.

⁸³⁵ A. CAMACHO MACÍAS, *La Antigua Sede Metropolitana de Mérida. Proceso evolutivo de una "Iglesia local"*, Mérida, 2006, p. 84.

sobre el resto de las iglesias peninsulares⁸³⁶, siendo su obispo el encargado de presidir nada menos que las reuniones del III Concilio de Toledo.

De la misma manera que la figura del metropolitano emeritense está manifiestamente unida a la ciudad desde el aspecto simbólico, su vínculo con la mártir protectora Eulalia es igualmente profundo. Por esta razón, los obispos de Mérida Paulo, Fidel, Masona, Inocencio y Renovado fueron enterrados en una cripta junto al altar en la basílica dedicada a la santa⁸³⁷. La asociación entre estos líderes de la congregación y la mártir, establecida en términos de *amicitia*⁸³⁸, son el motivo por el cual el obispo funciona casi como un médium entre los ciudadanos y el plano divino⁸³⁹. De esta forma, no será extraño encontrar referencias a sus poderes de naturaleza sobrenatural, muy presentes en las *VSPE*⁸⁴⁰. Desde la referencia ya aludida a la ayuda de un oráculo divino en la intervención practicada por Paulo a la matrona, las menciones a los poderes de los padres de Mérida son una constante, especialmente en el caso de Masona.

A este último se le atribuyen todos y cada uno de los elementos presentes en la aretalogía del *vir sanctus*. No solamente puede poseer un contacto directo con Santa Eulalia, que se le manifestó en forma de paloma sobre el altar del monasterio al que había sido desterrado⁸⁴¹, sino que la voluntad divina protege a Masona de la codicia y la soberbia del archidiácono Eleutherius haciendo morir a este último de manera prematura⁸⁴². Igualmente le son atribuidas las clásicas virtudes del santo tardoantiguo y altomedieval, tales como la *parresia* –franqueza en el hablar apreciable en su encuentro con Leovigildo en Toledo-, o la sabia elocuencia –visible en su profundo conocimiento de la tradición y de las Escrituras en la disputa pública con Sunna por el control de la basílica de Eulalia⁸⁴³-. Al mismo tiempo se dice que en los días en los que se inició su mandato la provincia atravesaba por un período de debilidad causado por

⁸³⁶ E. SÁNCHEZ SALOR, “Mérida, metrópolis religiosa en época visigótica”, *Hispania Antiqua*, 5, 1975, pp. 141 y ss.

⁸³⁷ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 151.

⁸³⁸ P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, “El peregrino en la ciudad: expresionismo religioso en la Hispania tardoantigua”, *Iberia*, 3, 2000, p. 158.

⁸³⁹ S. PANZRAM, 2010, p. 127.

⁸⁴⁰ Si bien la presencia de elementos extraordinarios o sobrehumanos en las *VSPE* es frecuente, no lo es tanto como llega a serlo en otras narraciones hagiográficas de la misma época, A. T. FEAR, 1997, p. XXXII.

⁸⁴¹ *VSPE*, VIII.

⁸⁴² *IBIDEM*, XIII.

⁸⁴³ Juan de Biclario dice de Masona que es un “gran exponente de nuestra doctrina”, JUAN DE BICLARIO, *Crónica*, a. 573.

la peste⁸⁴⁴ y la escasez, desapareciendo ambas en el momento en el cual Masona accedió a la cátedra y volviendo a hacer acto de presencia cuando el obispo fue desterrado por Leovigildo⁸⁴⁵. Esta facultad de la taumaturgia –que no se opera individualmente sino sobre el *populus* en su totalidad- se completa con el don de la *diákrisis* –capacidad de discernimiento infalible entre el bien y el mal-, visible nuevamente en la entrevista celebrada en Toledo entre el obispo y el monarca. A pesar de que la santidad de Masona es enfatizada por los autores de las *VSPE*, la fama de la misma debió existir en vida del eclesiástico, siendo este uno de los motivos por los cuales Leovigildo no se atrevió a tomar medidas punitivas mayores de las que dispuso contra él.

De la misma manera que se ha insistido en innumerables ocasiones en la significación que tendrían los edificios de culto en Mérida, estimamos igualmente importante considerar el *xenodochium* construido por Masona como una obra concebida casi al mismo nivel que las iglesias desde un punto de vista simbólico. Puede parecer algo episódico el hecho de que el obispo fundase un hospital y albergue de peregrinos, lo cual nos llevaría a quedarnos en una lectura meramente funcional y estructural del edificio. Sin embargo, el *xenodochium*, célula básica de asistencia, supone una culminación del sentido de protección ejercido por Masona sobre la ciudad. El carácter evergético de esta construcción, así como el hecho de que en su interior hayan aparecido algunos interesantes fragmentos de escultura decorativa, hacen necesario que nos detengamos en su existencia. Los *xenodochia*, término griego con el que se definía a hospitales y hospederías, habían asumido las funciones asistenciales y caritativas que en el pasado ejercieron los templos paganos⁸⁴⁶. Así, seguramente desde los años finales del siglo IV este tipo de establecimientos empezarían a ser comunes en las regiones urbanas más desarrolladas del Imperio. Los encontramos desde fechas tempranas no solo en Oriente sino también en lugares como Italia⁸⁴⁷, las Galias⁸⁴⁸ o el

⁸⁴⁴ Sabemos de la existencia de varios brotes de peste en Lusitania durante el último tercio del siglo VI, L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 399, nota 49.

⁸⁴⁵ *VSPE*, VII.

⁸⁴⁶ La voz “xenodocus” resumía varios de los elementos inherentes a la noción antigua de hospitalidad. Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, XV, 3) dice que el primer *xenodochium* concebido como hospedería y hospital para viajeros lo había fundado un judío de nombre Hyrcanus.

⁸⁴⁷ A. PERTUSI, 1964, p. 120. Sabemos que en los últimos años del siglo IV un monje llamado Pammaquis, fundó una hospedería con fines piadosos en el *Portus Romanus*, posiblemente inspirado por una labor semejante patrocinada por San Jerónimo en Belén (JERÓNIMO, *Epístola* LXVI, 11).

⁸⁴⁸ Conocemos la aprobación dada por Gregorio Magno a la reina Brunegilda de Austrasia a principios del siglo VII para fundar un establecimiento de semejantes características en Autun, GREGORIO MAGNO, *Epístola* XIII, 6. Existió igualmente otro *xenodochium* en Le Mans para las mismas fechas, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 414.

norte de África⁸⁴⁹. En Hispania, además del de Mérida, tenemos constancia a través de una mención en un poema de Ildefonso de Toledo de una fundación de tipo asistencial para peregrinos realizada por un matrimonio local, Eterio y Teudesinda⁸⁵⁰, en Totanés, a cuatro kilómetros al sur de la *Urbs Regia*. Más tardía es una mención a un *xenodochium* que existió en Gerona en el siglo X⁸⁵¹.

La presencia de esta construcción en Mérida ha sido nuevamente considerada como un síntoma de la influencia oriental bajo la cual se encontraba la ciudad durante la segunda mitad del siglo VI, pues este tipo de manifestaciones ha venido identificándose con la presencia en la región en la cual se ubican de colonias de comerciantes orientales⁸⁵². A nuestro juicio, el hecho de que en Mérida se edificase un *xenodochium* no tiene por qué ir necesariamente vinculado a la existencia de estos colectivos. La principal justificación al hilo de la constatación de un edificio de estas características en Mérida viene definida por el propio devenir de la ciudad, en el cual existen los medios suficientes para su puesta en marcha, así como una necesidad simbólica y material para su realización.

Hemos de pensar que la labor asistencial de Masona no fue en ningún momento azarosa y vino establecida mediante unos mecanismos económicos concretos de cuya existencia las *VSPE* nos aportan solamente algunas líneas generales. Es muy probable que el programa caritativo que concluyó con la construcción del *xenodochium* hubiera sido iniciado por Fidel⁸⁵³, y fue respaldado mediante la creación de una suerte de caja de ahorros que permitió institucionalizar las ayudas⁸⁵⁴, así como con la existencia de un administrador jefe –probablemente el diácono Redento⁸⁵⁵– que dirigía al resto de *actuarii* mencionados por las *VSPE*. Gracias a esta maniobra logística se hizo posible disponer de todo lo necesario para que Masona pudiera ordenar “que los médicos recorran la ciudad para socorrer a los enfermos, cristianos o judíos, libres o siervos”⁸⁵⁶, generando una actividad que hizo abrazar el cristianismo a todos aquellos que aún no lo habían hecho hasta entonces⁸⁵⁷.

Así las cosas, parece muy difícil eludir el peso simbólico con el que debió contar este edificio. En el momento de la historia en que nos encontramos, Emerita Augusta

⁸⁴⁹ Con posterioridad a la toma de Ceuta por parte de las tropas bizantinas en 534, la ciudad fue fortificada y en su interior se construyeron hospitales, M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 59.

⁸⁵⁰ F. J. MORENO MARTÍN, 2009-b, p. 278.

⁸⁵¹ IBIDEM, p. 291.

⁸⁵² L. A. GARCÍA MORENO, 1972, p. 140.

⁸⁵³ M. SOTOMAYOR Y MUÑOZ, 1979, p. 599.

⁸⁵⁴ IBIDEM, pp. 601-602.

⁸⁵⁵ L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 398.

⁸⁵⁶ *VSPE*, III.

⁸⁵⁷ IBIDEM, II.

era la única ciudad peninsular que podía permitirse una obra de esta envergadura. De alguna manera, la creación de un *xenodochium* en la ciudad suponía la culminación del poder del obispo en la misma⁸⁵⁸. El contenido simbólico de la presencia de iglesias se hacía extensible al hospital⁸⁵⁹, y con él a la decoración esculpida que este debió acoger en su interior. El *xenodochium* no era un simple centro de caridad, sino el edificio que convertía a Mérida en una ciudad absolutamente capacitada para asistir a los pobres y enfermos locales y extranjeros –peregrinos fundamentalmente–, en una urbe idílica que contaba con la protección de su obispo en tanto que su patrocinio edilicio redundaba en la noción protectora asociada a su persona. En este sentido, y sin perder de vista el impacto que esta voluntad tuvo en el apartado de la creación visual, hemos de decir que al obispo de Mérida se le otorgó un papel no demasiado lejano al desempeñado por los líderes descritos en el Antiguo Testamento en términos de *rex et sacerdos*. Esta condición, que como veremos encontró un reflejo directo en las manifestaciones artísticas, venía tamizada por una serie de características definitorias del soberano de la Tardoantigüedad⁸⁶⁰.

Los términos que utiliza el autor de las *VSPE* para describir a Mazona no son otros que los utilizados por los panegiristas latinos para referirse a los monarcas del Bajo Imperio⁸⁶¹. Igualmente, con motivo de la celebración de la procesión triunfal de Mazona en Mérida se dice que fue aclamado “como un rey”⁸⁶², y todos los elementos referidos al trato entre los obispos y el resto de los fieles parecen indicar que en Mérida fueron empleadas fórmulas de la veneración bajoimperial tales como la *adoratio* y tal vez la *proskynesis*⁸⁶³. Así las cosas, cabe señalar que el obispo de Mérida funcionó en términos de rey y sacerdote en un contexto ciudadano marcado por una profunda autonomía en el plano político y económico⁸⁶⁴.

Durante todo el siglo VI tuvo lugar un enriquecimiento sustancial de todos aquellos aspectos inherentes al ceremonial eclesiástico, que encontraba innumerables puntos en común con el celebrado en las cortes del poder temporal, y en este sentido

⁸⁵⁸ La creación del *xenodochium* fue completada por parte de Mazona con la fundación de varios centros dedicados a la actividad monástica en la ciudad y en sus áreas limítrofes.

⁸⁵⁹ Existe una asociación simbólica y material de tipo directo entre el *xenodochium* y la basílica de Santa Eulalia.

⁸⁶⁰ D. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas consideraciones sobre el ceremonial y el poder político en la Mérida visigoda”, *Studia histórica. Historia Antigua*, nº 20, 2002, pp. 255 y ss.

⁸⁶¹ M. J. RODRÍGUEZ GERVÁS, *Propaganda política y opinión pública en los Panegíricos Latinos del Bajo Imperio*, Salamanca, 1991, pp. 77-109.

⁸⁶² *VSPE*, XI.

⁸⁶³ D. PÉREZ SÁNCHEZ, 2002, p. 256.

⁸⁶⁴ J. M. LACARRA Y DE MIGUEL, “Panorama de la historia urbana en la Península Ibérica desde el siglo V al X”, *La città nell’alto medioevo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo*, Spoleto, 1959, p. 338.

Masona se apropió de todo este aparato en el plano conceptual y en el visual. Por esta razón consideramos fundamental comprender a fondo el papel desempeñado por el obispo de Mérida en tanto que de la exteriorización de su cargo y de su poder van a configurarse un elevado número de condicionantes que nos interesarán y mucho de cara al conocimiento de la escultura arquitectónica. Cabe mencionar por último la existencia de una fuente árabe que, a principios del siglo XIII describe al obispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada portando una corona y una serie de atributos más propios de la realeza que de la dignidad episcopal, pudiendo encontrarse en esta actitud un lejano sustrato de las prácticas ceremoniales desarrolladas en la “corte” emeritense⁸⁶⁵.

El protagonismo y prestigio que ostentaron los obispos de Mérida les vino dado fundamentalmente a través de la defensa que estos realizaron del catolicismo frente a las aspiraciones que los arrianos tuvieron sobre la sede lusitana. A lo largo de esta pugna por la hegemonía política y religiosa, que terminará con la victoria de los católicos en la década de 580, fueron establecidos numerosos e importantes elementos inherentes a la definición de identidades, lo cual viene a confirmar la necesidad que existió de crear un arte acorde a esta circunstancia.

El proceso conducente hacia la diferenciación entre católicos y arrianos parece haberse iniciado en algún momento a finales del siglo V, momento en el cual estos últimos trataron de dotar a su doctrina de un mayor grado de sutileza desde el punto de vista teológico y conceptual⁸⁶⁶. Esta actitud coincide precisamente con la necesidad que mostraron los visigodos a la hora de elaborar una historia colectiva en la cual ya no se atendió tanto a los componentes tribales de tipo consuetudinario como a la fabricación de un pasado ficticio teñido de legendarismo⁸⁶⁷. Durante esta fase, que culmina en el siglo VI, el cristianismo en su versión arriana terminará por convertirse en una seña de identidad propiamente goda⁸⁶⁸, algo que se traducía, por ejemplo, en el aspecto físico de los clérigos pertenecientes a esta confesión, pues sus largas melenas y sus rostros bien afeitado contrastaban con el cabello corto y la abundante barba de los sacerdotes católicos⁸⁶⁹. Salvo en momentos puntuales, ambas congregaciones habían

⁸⁶⁵ G. RIPOLL LÓPEZ, 2004, p. 222.

⁸⁶⁶ R. COLLINS, 2005, p. 164.

⁸⁶⁷ R. SANZ SERRANO, 2009, p. 44.

⁸⁶⁸ M. R. VALVERDE CASTRO, 1999, p. 124.

⁸⁶⁹ M. DOMÍNGUEZ MERINO, “Situación política, económica, social y religiosa en la Mérida visigoda”, *Eulalia*, nº 7, 2002, p. 4.

tenido una convivencia relativamente tranquila⁸⁷⁰, sorprendiendo a priori episodios como el concerniente a la permisividad de los monarcas godos para organizar sínodos católicos, la donación que Leovigildo realizó al abad Nancto o la legislación que, promulgada por este último monarca, aprobaba los matrimonios mixtos entre godos e hispanorromanos con todo lo que ello implicaba⁸⁷¹.

Esta convivencia tuvo lugar igualmente en Mérida desde un momento relativamente temprano, más concretamente con la creación de una sede episcopal arriana en la ciudad muy probablemente en tiempos de Eurico y en coincidencia con la instalación en la provincia de un notorio contingente militar⁸⁷². Desde ese momento se evidencian dos obispados en la ciudad que debieron coexistir más o menos de forma pacífica al menos hasta la época en la que tiene lugar la rebelión de Hermenegildo⁸⁷³. Desconocemos los términos en los cuales se produjeron las relaciones entre las dos comunidades en los años inmediatamente anteriores a este conflicto, si bien parece claro que ya desde las fechas en las que se produce el mandato de Fidel debieron tener lugar los primeros roces entre ambas. La muy probable cancelación de la sede arriana en la ciudad con motivo de la revuelta del príncipe católico produjo la restauración de la misma por parte de Leovigildo en la persona de Sunna, siendo este hecho el que terminó por hacer estallar la delicada situación.

Lamentablemente, desconocemos cualquier eventualidad acerca de la existencia en Mérida de iglesias arrianas⁸⁷⁴. Es muy probable que las hubiera⁸⁷⁵, e incluso que alguna de ellas hubiera podido ser construida y decorada por los mismos obradores que trabajaron en los edificios católicos, tal y como ya habíamos adelantado. Nuestro conocimiento de templos o manifestaciones litúrgicas propiamente arrianas es prácticamente inexistente⁸⁷⁶. No deja de resultar significativo que en el momento en el cual se celebra el III Concilio de Toledo solamente tengamos constancia de diez obispos arrianos frente a los cincuenta y ocho católicos. A pesar de la problemática tocante a la

⁸⁷⁰ Ello contrasta con otras situaciones de tensión manifiesta entre las comunidades católica y arriana, como la vivida en la Península Itálica desde finales de la década de 520.

⁸⁷¹ M. R. VALVERDE CASTRO, "El reino visigodo de Toledo y los matrimonios mixtos entre godos y romanos", *Gerión*, vol. 20, nº 1, 2002, pp. 521 y ss.

⁸⁷² J. I. ALONSO CAMPOS, 1986, p. 152, nota 15.

⁸⁷³ A. BARBERO DE AGUILERA, 1992, p. 9.

⁸⁷⁴ R. PUERTAS TRICAS, 1975, p. 66. De la misma manera que habrían existido iglesias arrianas en Mérida, también existieron sinagogas, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 189.

⁸⁷⁵ Como las hubo en Toledo o como lo sería la basílica de Recópolis o las iglesias de Ventosilla y Tejadilla en la provincia de Segovia, A. ARBEITER, 2003, p. 182.

⁸⁷⁶ Sabemos que los ritos arrianos se celebraban en lengua goda, pero los testimonios que conservamos en escritura ulfilana son escasísimos, muy probablemente a causa de la destrucción de las fuentes litúrgicas arrianas desde finales del siglo VI, J. M. RUIZ ASENCIO, "La cultura y el libro", J. M. JOVER ZAMORA (dir.) *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*. Historia de España fundada por Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991, p. 139.

conversión de estos diez obispos con motivo del sínodo⁸⁷⁷, hemos de asumir el hecho de que su número es ciertamente bajo. Por esta razón se ha pensado que los obispos arrianos en un primer momento no eran tanto obispos de ciudades sino de gentes, pudiendo haber sido una idea de Leovigildo el establecimiento de un vínculo entre la figura episcopal y la ciudad⁸⁷⁸.

Teniendo en cuenta los razonamientos que acabamos de exponer consideramos que si bien en Mérida habrían existido iglesias originalmente arrianas, van a ser los católicos quienes desplieguen en el interior de las suyas todo un abanico de recursos artísticos puestos al servicio de la defensa y de la exaltación de su credo trinitario. El enfrentamiento entre la comunidad católica de Mérida –no lo olvidemos, mayoritariamente hispanorromana- y Leovigildo no fue sino la punta del iceberg de una disputa fundamentalmente política que había sido vehiculizada en términos religiosos. En esta tesitura, los obispos emeritenses no solamente se van a erigir como los directores espirituales de su comunidad sino como los rectores de la identidad católica. Esta última habría de exteriorizarse en el plano artístico mediante un vocabulario visual suministrado por los máximos mandatarios, posibilitando así el nacimiento de una nueva oficialidad extraordinariamente exitosa si consideramos el gran impacto posterior de las soluciones decorativas emeritenses⁸⁷⁹.

Este fue el contexto ideológico en el cual se produjeron las principales manifestaciones artísticas en la ciudad, en un momento en el cual la creación de espacios arquitectónicos se había convertido en un importantísimo sustento de los poderes eclesiásticos⁸⁸⁰. Dicha particularidad puede apreciarse en Mérida desde finales de la quinta centuria, si bien debió sufrir un notable incremento en coincidencia con el obispado de Fidel. A pesar de que en alguna ocasión se haya insistido en el hecho de que el auge edilicio en la ciudad solamente pudo tener lugar con los arrianos

⁸⁷⁷ R. COLLINS, “¿Dónde estaban los arrianos en el año 589?”, *Concilio III de Toledo: XIV Centenario: 589-1989*, Toledo, 1991-a, pp. 211-222.

⁸⁷⁸ R. W. MATHISEN, “Barbarian Bishops and the Churches”, “*Barbaricis gentibus*” during Late Antiquity, *Speculum*, 72, 1997, p. 684.

⁸⁷⁹ Los procesos de afirmación que protagonizaron las distintas iglesias a lo largo de la sexta centuria han dejado una huella lo suficientemente nítida en las medidas conciliares, en las cuales se aprecian intentos generalizados de regularización de la actividad litúrgica, tratando por ejemplo de sistematizar en la medida de lo posible la asistencia del pueblo a los oficios divinos –esta particularidad se evidencia desde principios del siglo en el Concilio de Agde-. Igualmente, durante el período que nos ocupa tiene lugar una especial concentración en Lusitania de inscripciones con fecha en Era. Es muy probable que este sistema de datación fuera el elegido para expresar la identidad de los católicos (M. A. HANDLEY, 1999, p. 196). Hemos de entender todos estos elementos como los indicativos de la existencia de una necesidad de afirmación del grupo. En este sentido, las manifestaciones artísticas no suponen una excepción. Así, el arte realizado en Mérida durante las décadas en las cuales la ciudad fue gobernada por los grandes obispos, es uno de los máximos exponentes de la creación de identidades colectivas en el final de la Antigüedad.

⁸⁸⁰ F. J. MORENO MARTÍN, 2009-b, p. 293.

desaparecidos de la escena⁸⁸¹, consideramos que las obras acometidas por Fidel forman ya parte de una intención monumental de considerable envergadura que no haría sino sublimarse en los años siguientes.

De esta forma, podemos esperar una serie de intervenciones realizadas en el interior de la catedral, cuya advocación, como dijimos, pasa a otorgarse a Santa María⁸⁸². Fidel llevó a cabo una ambiciosa reforma en la basílica de Santa Eulalia que ha sido constatada arqueológicamente. En ella se reformó la cabecera, sobre la cual fueron colocadas dos torres que no han llegado hasta nosotros⁸⁸³. Durante su obispado tuvo lugar igualmente la reedificación de un atrio que debía encontrarse en las inmediaciones de Santa María⁸⁸⁴, y que sería uno de los principales focos relacionados con el despliegue escenográfico asociado a los líderes religiosos. A tenor de la información que se desprende de las fuentes textuales podemos colegir que ya existía un atrio con anterioridad a que Fidel, a causa del mal estado del mismo, ordenase su

⁸⁸¹ P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 2003, p. 133.

⁸⁸² Es este un fenómeno relativamente común en varios lugares del Mediterráneo durante el siglo VI. En el caso emeritense es probable que el cambio de advocación se popularizase en época de Paulo o de Fidel –la inscripción conmemorativa de la nueva advocación sería de la primera mitad del siglo VII–, quienes tal vez potenciaron a su vez el culto a la Virgen, J. PIJOÁN SOTERAS, 1942 (1966), pp. 389-390. A pesar de no haberse podido encontrar evidencias arqueológicas que aseguren una intervención arquitectónica en la catedral, es muy posible que esta tuviera lugar si tenemos en cuenta las siguientes pesquisas. En primer lugar hay que considerar el gran despliegue de medios llevado a cabo para estas fechas en el *episcopium*, que muy posiblemente afectaría al templo más importante de la ciudad. Al mismo tiempo se hace difícilmente asumible que un edificio construido en los años finales del siglo IV estuviese en condiciones de satisfacer las necesidades culturales de una urbe mayoritariamente cristiana que además acogía un importante flujo peregrinal. El convulso período por el que atravesó Emerita Augusta a lo largo del siglo V pudo igualmente haber tenido una serie de consecuencias de carácter material sobre la primitiva construcción. Finalmente, la aparición de restos de escultura decorativa en el recinto de Santa María que en absoluto se corresponden con modelos propios de los siglos IV-V nos hacen posicionarnos a favor de una posible intervención arquitectónica en Santa María para estas fechas.

⁸⁸³ La adición de torres a la basílica de Santa Eulalia no deja de ser un elemento de gran interés, pues estos elementos suponían un importante salto cualitativo en el apartado tocante componente simbólico del edificio. El prestigio que adquirió el templo con la incorporación de las torres debió aumentar considerablemente de cara a peregrinos y ciudadanos. No se trataría de campanarios para llamar a la oración sino más bien de estructuras semejantes a las *cupolae* que encontramos en otros edificios mediterráneos, E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, *Las construcciones basilicales de épocas paleocristiana y visigoda en la antigua Lusitania*, Salamanca, 1978, pp. 41 y ss. El realce que estos elementos confirieron a los edificios se aprecia nuevamente en la *Passio Mantii*, en la que se alude a la refacción de un primitivo edificio conmemorativo en Miliana, cerca de Évora, con la adición de idénticas estructuras tras la conversión de los suevos. Para una mención detallada a los edificios con torres en el Mediterráneo durante el siglo VI, P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 157-158.

⁸⁸⁴ Han sido varios los lugares que se han mencionado como posible emplazamiento del *episcopium* o conjunto episcopal. Las principales suposiciones tienden a ubicarlo en los solares del actual Convento de Santa Clara, el del viejo palacio del Duque de la Roca, el del palacio de los Burnay –hoy ocupado por el Hotel Emperatriz–, o incluso en el interior del foro provincial. Es probable que la mayor lejanía del foro con respecto de la catedral juegue a favor de las tres primeras propuestas de localización, siempre en los alrededores de la actual Plaza de España y más fácilmente asociables a Santa María en términos urbanísticos. A día de hoy, sin embargo, cualquier identificación veraz de este emplazamiento no pasará de ser una mera suposición, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 192.

completa refacción⁸⁸⁵. El acometimiento de esta fábrica hubo de ser bastante significativo en términos materiales –el atrio debió tener unas dimensiones considerables a tenor de los acontecimientos que se sucedieron en su interior⁸⁸⁶– y simbólicos –el litigio público entre Sunna y Masona al respecto de la supremacía sobre Santa Eulalia tuvo lugar en él⁸⁸⁷–, de manera que es más que atendible que en su configuración ornamental no se escatimasen esfuerzos. En sus inmediaciones debía encontrarse, como es lógico, el palacio episcopal, donde las *VSPE* dicen que Fidel sufrió una agresión⁸⁸⁸, así como el palacio de las autoridades temporales. En cuanto a este último recinto, en el cual debió residir el *dux provinciae* Claudio, cabe señalar que debió tratarse de un edificio igualmente suntuoso cuya localización sigue siendo una incógnita, si bien no debió encontrarse demasiado alejado del núcleo urbano constituido actualmente por la Plaza de España⁸⁸⁹.

Sí conocemos con casi total seguridad el emplazamiento correspondiente al *xenodochium* construido por Masona entre los años 571 y 605⁸⁹⁰. El edificio se encontraba muy cerca de la basílica Santa Eulalia –a poco más de trescientos metros al este de la misma–. *Xenodochium* y basílica evidencian una estrecha relación en el aspecto arquitectónico⁸⁹¹, pues ambos muestran una serie de continuismos propios de las tradiciones constructivas de época bajoimperial, como son la utilización de sillares o el reempleo de algunos materiales procedentes en este caso de la necrópolis de la barriada de Santa Catalina. De hecho, tal y como ha apuntado Luis Caballero, ambos edificios parecen formar parte de un plan urbanístico desarrollado en la zona⁸⁹². La fisionomía del *xenodochium* (Fig. 065) viene determinada por un recinto principal de

⁸⁸⁵ *VSPE*, VI.

⁸⁸⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 408.

⁸⁸⁷ S. CASTELLANOS GARCÍA, “Conflictos entre la autoridad y el *Hombre Santo*. Hacia el control oficial del *Patronatus Caelestis* en la Hispania visigoda”, *Brocar*, 20, 1996, p. 79.

⁸⁸⁸ El hecho de que el alboroto fuera audible desde el atrio redundaba en la proximidad entre dichas estructuras, *VSPE*, IX.

⁸⁸⁹ *IBIDEM*, IX. Se han barajado varias hipótesis a la hora de individualizar esta residencia palatina en el entramado urbano emeritense desde que Amador de los Ríos sugiriese su emplazamiento en el antiguo convento de San Francisco. La mayor parte de ellas lo sitúan nuevamente en los alrededores de Santa María (M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 410), mientras que otros autores optan por ubicarlo en el solar que posteriormente pasaría a ser ocupado por la Alcazaba, J. SERRA I RAFOLS, “La Alcazaba de Mérida”, *Archivo Español de Arqueología*, nº 65, 1946, p. 342.

⁸⁹⁰ P. MATEOS CRUZ, 1995-a, pp. 309-316.

⁸⁹¹ *IDEM*, 1992, p. 69.

⁸⁹² L. CABALLERO ZOREDA, 1992-a, p. 149. Fidel Fita publicó una inscripción epigráfica de Santa Eulalia que él mismo relacionó con el *Xenodochium*, F. FITA Y COLOME, “Excursiones epigráficas”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, Tomo XXV, 1894, p. 79. A pesar de que otros renombrados epigrafistas como Hübner y Vives manifestaron la misma opinión, en los últimos años se ha tendido a negar dicho vínculo, siendo más generalmente aceptada la asociación de la inscripción con la *Domus Eulaliae*, H. GIMENO PASCUAL, “El hábito epigráfico en el contexto arquitectónico hispánico del siglo VII”, *Visigodos y Omeyas 4 (Mérida 2006)*; *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos del Archivo Español de Arqueología* LI, Madrid, 2009, p. 35.

planta rectangular con un acceso desde poniente –dirección que conduce a la basílica- a partir del cual se articulan dos estructuras colaterales en dirección norte-sur separadas por sendos patios. Estas alas parecen haber estado porticadas por columnas en sentido longitudinal a juzgar por las basas que aún permanecen in situ (Fig. 066). Igualmente, tomando en consideración la potente cimentación empleada en el edificio, se ha barajado la posibilidad de que pudiera haber albergado una segunda planta a la cual pudo haberse accedido desde las habitaciones colaterales.

Si tenemos en cuenta que las dimensiones del *xenodochium* debieron rondar los cuarenta metros en dirección norte-sur y los quince en dirección este-oeste podremos apreciar que el edificio poseía un tamaño notable teniendo en cuenta las características propias de la arquitectura de la época conocida en Occidente. Su estructura, asimismo, revela no poca sutileza en la planificación icnográfica (Fig. 067). Si aceptamos con Pedro Mateos la probabilidad de que la estructura principal -dispuesta en eje con Santa Eulalia- hizo las funciones de una pequeña basílica⁸⁹³, no cabe duda de que nos encontramos ante uno de los edificios de mayor significación en Emerita Augusta durante esta fase. Buena prueba de ello nos la ofrece el hallazgo de una pilastra en su interior. Tal y como tendremos ocasión de analizar con detenimiento, la decoración esculpida en esta pieza posee unos rasgos prácticamente idénticos a los que nos encontramos en las pilastras del aljibe de la Conventual. Estas últimas han venido siendo tradicionalmente consideradas como los fragmentos de escultura definitorios del repertorio local⁸⁹⁴, así como las más bellas y espectaculares realizaciones de los obradores emeritenses. A nuestro parecer, dicha coyuntura no debe ser pasada por alto, pues el dato puntual que nos ofrece la pilastra en sí misma no hace sino corroborar la importancia de este edificio, así como la más que probable presencia en su interior de un programa de escultura ornamental.

De la misma manera que Fidel había intervenido en Santa Eulalia, en el atrio, y quién sabe si en algún otro lugar de manera puntual, Mazona trató de manifestar su poder especialmente a través del *xenodochium* desde un punto de vista escenográfico, simbólico y funcional. Es muy posible que con esta construcción se culminase el núcleo de un proyecto urbanístico alrededor del cual debió condensarse buena parte del dinamismo cultural en el que vivió la ciudad durante estos años. El conjunto constituido por el hospital, la basílica y el monasterio aledaño a la misma⁸⁹⁵ debió

⁸⁹³ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 195.

⁸⁹⁴ E. CAMPS CAZORLA, 1963, p. 539; H. SCHLUNK, 1947, p. 252; M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 157.

⁸⁹⁵ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 163.

conformar un foco de élite en lo referente a la actividad espiritual e intelectual de Mérida, al tiempo que representaba un segundo núcleo de protagonismo religioso que se completaba con el emplazado en el *episcopium*.

En el aspecto material, toda esta labor se vio considerablemente enriquecida con las actividades realizadas en el alfoz más inmediato de la capital. En él hemos de contar con la existencia de monasterios suburbanos y de iglesias dedicadas a la memoria martirial⁸⁹⁶. Debemos tener en cuenta que hasta bien entrado el siglo VI, en la mayor parte de los templos emplazados en el medio rural se había privilegiado una función catequética de corte iniciático que no había requerido de escenarios especialmente vistosos para la representación litúrgica⁸⁹⁷. Esta tendencia empezó a cambiar en la segunda mitad de la centuria, precisamente en el momento en el cual los obispos emeritenses trataron de ejercer un mayor control sobre los territorios rústicos. Ello trajo como resultado que en el interior de las iglesias rurales se empezasen a manifestar determinados reflejos a menor escala de las ambiciones monumentales emanadas desde la metrópoli. Uno de los mejores ejemplos que poseemos a la hora de ilustrar esta particularidad es el que nos ofrece la basílica de Casa Herrera. Los avatares sufridos por este emplazamiento, cuya advocación desconocemos, evidencian hasta qué punto determinadas fundaciones establecidas en el *hinterland* emeritense terminaron por jugar un papel determinante a la hora de materializar un dominio concreto de las áreas rurales⁸⁹⁸.

Más allá de las mencionadas intervenciones en el ámbito material, sería interesante realizar una breve aproximación a las intencionalidades estéticas que motivaron estas edificaciones entre la segunda mitad del siglo VI y los primeros años del VII. La exaltación de la Iglesia y de sus mártires fue articulada fundamentalmente bajo el patrocinio de las figuras episcopales, que encontraron en los sistemas de celebración litúrgicos y paralitúrgicos un extraordinario medio de escenificación de sus propósitos. Mientras que la séptima centuria vendrá definida por los procesos de codificación, sistematización y reglamentación litúrgica puestos al servicio del anhelo existente entre la jerarquía episcopal por unificar criterios en este sentido, el siglo VI es

⁸⁹⁶ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 111.

⁸⁹⁷ A. ARBEITER, 2003, p. 196.

⁸⁹⁸ En el caso de Casa Herrera, es preciso señalar que el edificio terminó por transformarse a lo largo de los siglos VI y VII en un conjunto monástico (L. A. GARCÍA MORENO, “El hábitat rural disperso en la Península Ibérica durante la Antigüedad Tardía (siglos V-VII)”, *Antigüedad y cristianismo*, nº 8, 1991-a, p. 267) o en un núcleo poblacional-parroquial (T. CORDERO RUIZ, 2010, p. 714) que terminaría por convertirse en mezquita durante época islámica, lo cual ejemplifica la extraordinaria continuidad de estos asentamientos, T. ULBERT, “Nachuntersuchungen im Bereich der frühchristlichen Basilika von Casa Herrera bei Mérida”, *Madriider Mitteilungen*, 32, 1991, p. 199.

un momento de gran ebullición creativa. Esta fase estará caracterizada por unas pautas basadas en la confirmación de los viejos usos celebrativos sin renunciar con ello a un importante matiz de experimentación.

El despliegue de medios en la escenificación litúrgica debió padecer un notable implemento, que se manifestó en todas las áreas inherentes a la creatividad artística. De esta forma, debe ser tomada muy en cuenta por ejemplo la importancia que adquirió el canto durante estos momentos. Puertas Tricas tomó buena nota de esta última particularidad al suponer la existencia de un coro en la basílica de Santa Eulalia, pues las *VSPE* mencionan que Fidel fue visto en este espacio cantando salmos acompañado por una legión de santos⁸⁹⁹. Al mismo tiempo, las manifestaciones culturales realizadas en el interior de las iglesias fueron enaltecidas con todo tipo de actividades de naturaleza paralitúrgica en una ciudad centrada en el desarrollo de su vida espiritual. Estas prácticas tomaron forma a través de la celebración de grandes procesiones y otros actos conmemorativos programados con ocasión de las principales fechas establecidas en el calendario litúrgico. De estas escenificaciones masivas tenemos constancia en las *VSPE*⁹⁰⁰, que nos relatan la celebración de la conversión del rey Recaredo al catolicismo mediante una procesión que, habiendo partido presumiblemente del conjunto episcopal encabezada por Mazona, concluyó en la basílica de Santa Eulalia tras haber sido acompañada durante el trayecto por entonaciones de salmos y por cánticos de himnos y alabanzas realizados por clérigos y pueblo entre clamorosos aplausos.

No cabe duda de que los obispos emeritenses, en posesión de los medios económicos y del poder suficiente para ello, se apropiaron de aquellos elementos propios del ceremonial de las cortes tardoantiguas. Sobre este particular es preciso señalar que no existió necesariamente una influencia bizantina u oriental para su adopción y puesta en marcha. Con la desaparición de la oficialidad romana, el elaborado sistema de culto al emperador extrapolado al plano visual que esta había desarrollado en sus últimos siglos siguió estando muy vigente en el imaginario colectivo mediterráneo. De esta forma, cualquier organismo político o religioso lo suficientemente firme y solvente estaba en grado de asumir dichos códigos para exteriorizar su magnificencia. Prueba de ello es el buen conocimiento que tenían las propias autoridades godas de los usos de representación ceremonial romanos desde un

⁸⁹⁹ R. PUERTAS TRICAS, 1975, p. 62. La naturaleza milagrosa y sobrenatural del episodio (*VSPE*, VII) no es óbice para desestimar la presencia del coro atendiendo a los razonamientos que ya expusimos acerca de la doble intencionalidad de las *VSPE*.

⁹⁰⁰ *VSPE*, XIV.

momento tan temprano como el siglo V⁹⁰¹. Exactamente lo mismo podemos decir de los hispanorromanos, acostumbrados desde hacía siglos a las escenificaciones de poder llevadas a cabo en sus ciudades por senadores, prefectos, vicarios y otros destacados funcionarios de la administración imperial⁹⁰². Llegados a la sexta centuria, todos aquellos líderes que tratasen de legitimar y afirmar su autoridad en los distintos estados y micro-regiones en los cuales se había convertido el imperio occidental, llevaron a cabo un proceso de fagocitación de los sistemas de presentación y representación visual asociados antaño al emperador.

En este sentido, tanto Leovigildo en el plano político como los obispos de Mérida en el religioso no constituyeron una excepción. Hemos de entender una parte importante de la colección escultórica emeritense en tanto concebida para dignificar y ennoblecer este tipo de manifestaciones de pompa y boato, sin olvidar con ello en ningún momento la condición espiritual que ostentaron sus líderes. Por la trascendencia que tuvieron las décadas de los grandes obispos emeritenses desde este punto de vista, podemos afirmar que la ciudad se convirtió en una verdadera vanguardia creadora y difusora de sistemas visuales en buena parte del territorio peninsular⁹⁰³.

Las creaciones artísticas elaboradas en la capital del Guadiana entre los años centrales del siglo VI y las primeras décadas del VII responden pues a unas intenciones asociadas al triunfo ciudadano, a la consolidación de sus caudillos eclesiásticos y a la regeneración espiritual de la comunidad. Llegados a este punto se hace necesario señalar que si bien el arte emeritense involucró a la totalidad de los estratos sociales – sobre todo católicos- establecidos en la ciudad, su formulación original vino suministrada y convenientemente modulada desde el estamento clerical⁹⁰⁴. A pesar de que en el género hagiográfico se nos ofrezca una imagen en ocasiones cercana a lo popular por parte de las grandes figuras del catolicismo de la época -como sucede en las propias *VSPE*, en las que abunda el *sermo humilis*- hemos de asumir que estos grupos dirigentes y sus más directos subordinados constituyeron un reducido grupo

⁹⁰¹ P. BARNWELL, *Emperors, Prefects and Kings*, Londres, 1992, p. 72 y ss.

⁹⁰² El nivel de familiarización existente en Mérida entre la población y las escenificaciones del poder realizadas por sus mandatarios debió ser incluso más preclaro que en otros lugares, especialmente si tenemos en cuenta el importante protagonismo político que le fue concedido a la ciudad con motivo de la reforma de Diocleciano.

⁹⁰³ S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, p. 34.

⁹⁰⁴ Con posterioridad a la dotación de determinados códigos visuales por parte de la Iglesia, estos últimos van a estar sujetos a constantes e importantes modificaciones operadas desde el aspecto material –técnica, estilo, reproductividad...- y desde la conducta perceptiva mostrada por los fieles.

de élite cultural, especialmente a lo largo de la sexta centuria⁹⁰⁵. La implicación del pueblo en las manifestaciones artísticas de este período, desde su elaboración hasta su goce, estará previamente mediatizada por las voluntades de sus jefes espirituales.

A través de esta élite cultural se mecanizaron los principales perfeccionamientos artísticos y las progresiones intelectuales que afloraron en la ciudad durante estos años. En primer lugar cabe decir que la iglesia emeritense era casi exclusivamente el único organismo que presentaba la solvencia suficiente como para llevar a cabo adquisiciones de objetos de lujo tales como joyas, telas o piezas de orfebrería. Si bien es cierto que desconocemos el volumen y la regularidad con la que se realizó este consumo, debemos señalar que a través de estas piezas, llegadas desde varios lugares, a la jerarquía eclesiástica local le fue posible adueñarse de ciertas nociones alusivas a la novedad o a las modas dominantes en el ámbito mediterráneo⁹⁰⁶. En este sentido hemos de insistir que las transacciones comerciales de productos de lujo produjeron este tipo de efectos y nunca un completo viraje que situara al arte emeritense en una posición subordinada con respecto de otros centros productores.

En una centuria en la cual la literatura se eclesiastiza por completo⁹⁰⁷, cabe esperar que el mismo sentido exclusivista que hemos señalado para los objetos de arte mueble debió determinar la adquisición de otro tipo de objetos de lujo como fueron los libros y los manuscritos. En las escuelas monásticas emeritenses debieron existir bibliotecas y *scriptoria* en los cuales se copiaban y difundían los principales textos litúrgicos, filosóficos y religiosos de la Antigüedad. Gracias a una carta escrita por Venancio Fortunato a San Martín de Braga sabemos que el episcopado hispano del siglo VI manejaba con asiduidad las obras de Platón, de Aristóteles y de los Padres de la Iglesia⁹⁰⁸. De esta forma, el alto clero emeritense debía conocer de primera mano los preceptos agustinianos enunciados al hilo de la *Civitas Dei*, en un momento en el cual estos se hallaban sumamente difundidos en la cuenca mediterránea. Igualmente, el platonismo de corte origenista que había caracterizado los escritos de los primeros teólogos cristianos, había dado paso a un proceso de relativización de las nociones más abstractas de dicho sistema de pensamiento, que terminaría por adquirir la forma de un teísmo de carácter esencialmente asociacionista⁹⁰⁹.

Esta característica, fácilmente apreciable en los escritos de Boecio, condujo a un

⁹⁰⁵ C. BERTELLI, "The production and distribution of Books in Late Antiquity", R. HODGES-W. BOWDEN (eds.), *The Sixth Century*, Leiden-Boston-Colonia, 1998, p. 45 y ss.

⁹⁰⁶ G. RIPOLL LÓPEZ, 2001, p. 111.

⁹⁰⁷ C. CODOÑER MERINO, 1991, p. 233.

⁹⁰⁸ V. FORTUNATUS, *Ad Martinum episcopum Galliciae*, PL 88, 180.

⁹⁰⁹ J. HIRSCHBERGER, *Historia de la Filosofía*, I, Madrid, 1982, p. 315.

pensamiento según el cual la idea de Dios y de lo divino adquirirían ciertos rasgos de concreción. En el Imperio de Oriente, por ejemplo, esta tendencia se manifestó en el arte a través de un fuerte componente antropomorfista que se tradujo en un extraordinario apego hacia el icono. En Occidente la concretización de lo divino en el terreno artístico discurrió por un camino fundamentalmente simbólico, que traerá como consecuencia la aplicación de los preceptos asociacionistas a otros dominios de la representación, tales como la decoración vegetal. Todas estas formulaciones supusieron el punto de arranque de una intención creativa destinada a la reproducción verosímil de la Ciudad de Dios en la tierra a la que nos habíamos referido en el capítulo precedente. En el interior de las iglesias, los preceptos de representación debieron adquirir, a tenor de las circunstancias expuestas, varios matices de sutileza que en su mayor parte escapan a nuestro conocimiento, pero en los cuales debió tomar fuerza la jerarquización de los espacios y de las manifestaciones artísticas atendiendo a un sentido místico de naturaleza dialéctica y asociacionista⁹¹⁰.

No debemos pasar por alto el protagonismo que a nuestro juicio detentó el componente judío en la conformación del gran arte emeritense de estas décadas. Esta peculiaridad, de la cual nos ocuparemos con detenimiento más adelante y que va a resultar crucial en múltiples aspectos, fue posible debido a la condición social de la que gozaron los miembros de esta comunidad en la ciudad. Es bastante posible que el colectivo judío en Mérida desarrollase un papel altamente significativo en la consolidación del modelo ciudadano que había sido impulsado por los propios obispos. Como es bien sabido, muchos de los miembros de este colectivo se habían dedicado durante siglos a la práctica de actividades como la gestión de bienes materiales y financieros o la medicina. Ambos sectores profesionales habrían resultado fundamentales en una célula civil como la que tenemos entre manos.

La adecuada administración y distribución caritativa de medios de la que nos hablan las *VSPE* debió requerir una serie de individuos especializados en labores de gestión mediante los cuales la asistencia social quedase garantizada. Igualmente, una ciudad a la que acudían numerosos peregrinos en busca de curación a sus males hubo de necesitar de un cierto volumen de profesionales del sector médico. Si a todo ello le sumamos la desahogada situación pecuniaria en la cual habían vivido estos grupos en la ciudad a lo largo de al menos los dos últimos siglos, podemos tener indicios

⁹¹⁰ J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, “Fórmulas y temas iconográficos en la plástica hispanovisigoda (siglos VI-VIII): el problema de la influencia oriental en la cultura material de la España tardoantigua y altomedieval”, *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*, Mérida, 2001, p. 286.

suficientes para afirmar que la comunidad judía en la Mérida de los santos padres debió ser poco menos que imprescindible.

Una última prueba que respaldaría esta hipótesis nos la proporciona el contraste que existe entre el comportamiento de las autoridades católicas emeritenses y aquellas toledanas -especialmente desde el reinado de Sisebuto- con respecto de la comunidad hebrea⁹¹¹. Mientras que desde el segundo cuarto del siglo VII la hostilidad abierta hacia los judíos fue notoria en buena parte del territorio peninsular, en Mérida son prácticamente inexistentes los indicadores de antisemitismo⁹¹², lo cual nos lleva a confirmar estas hipótesis. El colectivo judío no solamente pudo haber funcionado como un canal a la hora de transmitir las modas a las que nos referíamos, sino como un grupo que habría llegado incluso a proporcionar determinados códigos de representación visual que serán convenientemente transformados y adaptados a las necesidades del ideario cristiano católico.

1.3. La escultura en el “siglo de los Santos Padres de Mérida”.

Se ha señalado en múltiples ocasiones como característica principal de la escultura emeritense de la sexta centuria su condición novedosa con respecto del panorama anterior. También se ha dicho que en ella empiezan a clarificarse varios elementos de ruptura en relación con las realizaciones de época romana, tomándose los cimacios de Casa Herrera como punto de partida para tal desarrollo⁹¹³. El carácter novedoso de la escultura de esta fase en Mérida parece innegable a todas luces, pero el componente de innovación no debe ser tomado a nuestro juicio como un indicador ni de una súbita gestación ni de un hiato creativo con respecto del pasado romano. Es más, la escultura del siglo VI no es sino el resultado de un largo proceso de maduración⁹¹⁴ que habría empezado al menos dos siglos antes. Desde los años finales del siglo IV hasta mediados de la centuria que ahora nos ocupa, se evidencia en los talleres locales un gradual mecanismo de transformación interna, en el transcurso del cual tiene lugar un lento proceso de gramaticalización de las fórmulas y usos decorativos.

El desarrollo al que nos referimos entró en una dinámica de extraordinaria

⁹¹¹ C. CORDERO NAVARRO, “El problema judío como visión del “otro” en el reino visigodo de Toledo. Revisiones historiográficas”, *En la España Medieval*, 23, 2000, p. 20.

⁹¹² B. FRANCO MORENO, *De Emerita a Marida. El territorio emeritense entre la Hispania Gothorum y la formación de Al-Andalus (ss. VII-X): transformaciones y pervivencias*, Tesis Doctoral, Madrid, 2008, p. 205.

⁹¹³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 227; IDEM, 2003, p. 256.

⁹¹⁴ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 188.

aceleración mediado el siglo VI, posibilitando con ello la exuberante condición de las piezas adscritas a este período. De esta forma, consideramos que las manifestaciones escultóricas producidas en la ciudad durante estos años no deben ser analizadas desde el asombro que supondría la novedad ni tampoco desde una perspectiva posicionada en base a la noción de apogeo-decadencia, sino más bien como las piezas más vistosas y significativas de un amplio segmento cronológico que va más allá del período del que nos estamos ocupando en el presente apartado. Asimismo, tampoco creemos que los cimacios de Casa Herrera sean el primer síntoma de los cambios operados en las manifestaciones escultóricas lusitanas, atendiendo principalmente para ello a las reflexiones que habíamos elaborado en el apartado correspondiente a la escultura de finales del siglo V y primeros años del VI.

Si se acepta la aparición del repertorio sobre el que vamos a trabajar como un fenómeno de naturaleza casi espontánea, corremos el riesgo de necesitar apelar nuevamente al modelo explicativo que ofrecía la influencia externa para poder dotar de coherencia a la exposición. Por nuestra parte nos inclinamos a juzgar el arte emeritense de esta fase no como el resultado de una influencia foránea, ya sea esta norteafricana, adriática, bizantina u oriental en general; sino como un despunte concreto en el espacio y en el tiempo dentro de la *koiné* cultural mediterránea que alcanzó en estos momentos una de sus mayores cimas de dinamismo. De esta forma, los orientalismos que se han señalado con respecto a la actividad arquitectónica realizada entre los obispados de Fidel y Mazona⁹¹⁵ son comunes en numerosas áreas de la Cristiandad para estas mismas fechas. Dicha particularidad puede ser aplicada al empleo de torres en la basílica de Santa Eulalia⁹¹⁶ o a los usos constructivos que rigieron la remodelación de la misma, los cuales se prestan a una labor de rastreo de paralelismos en un área geográfica tan extensa como la que va desde el extremo oeste de la Península Balcánica hasta las regiones de Siria o Palestina⁹¹⁷.

Con respecto de la producción de escultura arquitectónica asistimos a un fenómeno muy semejante. Es más, a diferencia de lo que sucede con la arquitectura, las manifestaciones esculpidas nos ofrecen con mayor claridad una secuencia más o menos nítida que se extiende entre la etapa bajoimperial y el momento que ahora nos ocupa aun desde su escasez numérica. Por muy discontinua que esta línea pueda llegar a ser,

⁹¹⁵ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 111.

⁹¹⁶ Las cuales encontramos en Siria, Constantinopla, y las costas de Asia Menor, pero también en otros lugares que en la órbita occidental fueron destacados centros creadores que no necesitaron forzosamente una directa inspiración bizantina, tales como Tesalónica, Roma, Milán o Tours.

⁹¹⁷ P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 155-156.

estimamos que existen los jalones suficientes como para entender los fragmentos de este período como integrantes de un largo proceso de gestación en el cual los elementos propiamente locales habían pesado más que aquellos foráneos.

Tal y como apunta Luis Caballero, resulta muy problemático encajar los datos ofrecidos por las *VSPE* al respecto de la presencia de mercaderes orientales en la ciudad con un posible origen de los talleres locales asociado a estos contactos⁹¹⁸. En el caso de que un taller foráneo tecnológicamente más avanzado se hubiera instalado en Mérida presumiblemente desde tiempos de Fidel cabría realizarse varias preguntas acerca del modo en el cual este pudo haber llegado a interactuar con los obradores emeritenses, que no solamente existían sino que al mismo tiempo poseían sus propias tradiciones pluriseculares. No cabe duda de que el tránsito comercial en el Mediterráneo había sido restablecido con la neutralización de la amenaza vándala, lo cual había permitido un considerable incremento en el tráfico de mercancías, ideas y personas. Esta última circunstancia contribuyó a enriquecer la condición multicultural de un importante número de asentamientos urbanos, Emerita Augusta entre ellos. Tal y como ya hemos señalado, la ciudad debió ser en estos momentos una verdadera célula cultural en ebullición en la cual se mezclaron distintas etnias, idiomas, creencias y, por qué no decirlo, criterios estéticos⁹¹⁹. Esta amalgama de caracteres debió incidir en la maduración de un gusto artístico local, ¿pero hasta qué punto?.

En un momento tan avanzado de la Tardoantigüedad como es el siglo VI resulta verdaderamente significativa la conducta que mostraron varias capitales provinciales mediterráneas –la mayor parte de ellas con un importante pasado romano– con respecto al mantenimiento de sus respectivas tradiciones culturales desde un punto de vista de la praxis. Mientras que algunos pocos centros como Constantinopla creaban con resolución nuevas fórmulas artísticas –en las que a su vez se incorporaba un buen número de elementos procedentes de las provincias–, otras importantes áreas periféricas estuvieron en grado de asumir dichas innovaciones, mas no sin antes adaptarlas a sus hábitos seculares. No estamos hablando de un fenómeno de misoneísmo sino más bien de una tendencia generalizada hacia la conservación de aquellos elementos asociados a la autoctonía atendiendo a motivaciones de índole práctico⁹²⁰.

Por nuestra parte podemos decir que Mérida se encontraba en el siglo VI en una

⁹¹⁸ L. CABALLERO ZOREDA, 2001-a, p. 210.

⁹¹⁹ M. CRUZ VILLALÓN, 2008, p. 13.

⁹²⁰ C. MANGO, “Byzantium: a Historical Introduction”, R. CORMACK-M. VASSILAKI (eds.), *Byzantium: 330-1453*, Londres, 2008, p. 26.

situación muy semejante a la que acabamos de exponer, tanto por su floreciente situación económica y política como por su poderoso pasado romano. Es por ello por lo que en el momento en el cual sus principales realizaciones escultóricas ven la luz, tenemos la impresión de que sus caracteres estéticos, iconográficos y estilísticos presentan unos rasgos muy bien definidos. Por mucho que se insista en los contactos que Mérida mantuvo con varias áreas extra-peninsulares, se nos antoja muy difícil valorar la posibilidad de que un taller completo de artesanos foráneos se instalase en la ciudad, habida cuenta especialmente del volumen de producción que debió existir en la misma durante estas décadas, demasiado alto para ser realizado por un solo grupo⁹²¹. Igualmente resulta muy poco probable que un colectivo forastero de artesanos altamente cualificado llegase a la ciudad y formase competentemente a la mano de obra local en un espacio de tiempo relativamente tan corto como en el que nos encontramos, y más aún teniendo en cuenta la madurez estilística y la solvencia técnica que evidencian la mayor parte de las piezas.

La hipótesis que nosotros presentamos es la de aceptar la existencia de un taller autóctono que se encargó de integrar aquellos elementos eventualmente llegados del exterior en unos usos propios en los que prevaleció el componente tradicional. Estos factores externos se habrían presentado de manera puntual mediante artículos de lujo que, adquiridos por la jerarquía eclesiástica, pudieron suministrar ideas a los maestros de cara a la formulación de ocasionales novedades -siempre con la aquiescencia del clero-. Es incluso muy probable que entre los realizadores de las piezas escultóricas emeritenses de estos años hubiese individuos o familias de artesanos llegados del norte de África, de Grecia, de Siria e incluso judíos. Dichos grupos aportarían tal vez determinados criterios iconográficos o formulaciones tipológicas que hubieran conocido en sus lugares de origen, pero siempre pasando por el tamiz de la tradición escultórica local. El aceleramiento en la dinámica de creación que se vivió durante los obisposados de Fidel y Mazona a causa del patrocinio artístico llevado a cabo por estos permitió consolidar un modelo de producción que debía poseer anteriormente sus propias pautas de operatividad. Así, los talleres locales se encargaron de homogeneizar usos y tendencias bajo sus propios criterios.

Uno de los principales argumentos que encontramos en defensa de esta teoría es la propia variedad de motivos existentes en el repertorio decorativo emeritense. A

⁹²¹ En cuanto a las posibles relaciones con el mundo bizantino hemos de señalar que la práctica totalidad de los desplazamientos de colectivos especializados para el acometimiento de tareas constructivas de envergadura de los que tenemos constancia fueron promovidos por orden de altos mandatarios de la administración o de la misma familia imperial, cfr. C. MANGO, 1975, pp. 24 y ss.

pesar de que a simple vista pueda parecer que el número de formulaciones icónicas sea sumamente variado, un análisis más detallado de las mismas –que tendremos ocasión de realizar en el próximo capítulo–, nos llevará a tomar conciencia de que, salvo en raras excepciones, el inventario de motivos es muy limitado. La razón que puede conducirnos a pensar en la existencia de un catálogo abundante en recursos ornamentales viene explicada por la propia dinámica inventiva de los obradores, quienes en más de una ocasión, partiendo de una misma fórmula decorativa, van a llegar a desarrollar un amplio número de variantes.

Es preciso señalar que una parte importante de estas fórmulas de ornato existieron en la ciudad con anterioridad al período que aquí nos ocupa, lo cual no hace sino confirmar la preponderancia del elemento local que venimos defendiendo. A este respecto cabe decir que los talleres emeritenses se procuraron su propio léxico y no adquirieron demasiados enunciados procedentes del exterior, lo cual llama la atención en un momento como en el que nos encontramos, pues, tal y como apuntó A. Riegl, en la época de la dinastía justiniana, la práctica totalidad de las innovaciones e incluso, si queremos, revoluciones desde el aspecto ornamental ya se había producido en el Mediterráneo. Así, la mayor parte de los decoradores de la Cristiandad recurrirá sistemáticamente a dichas fórmulas al menos hasta el período carolingio⁹²².

El impulso creativo del que hicieron gala los talleres locales puede apreciarse sin ir más lejos en las labores epigráficas, en las cuales se constata lo que parece haber sido la irrupción de elementos como la corona sepulcral o las cruces griegas, fórmula esta última muy presente en el repertorio local al menos hasta finales del siglo VII⁹²³. Con respecto de los conceptos de novedad en la aparición de motivos ornamentales hemos de ser, no obstante, sumamente cautos. La ventajosa situación económica que atraviesa la ciudad durante estos años tal vez debió posibilitar un notable incremento en las tareas de explotación y suministro de las grandes canteras de mármol, fundamentalmente de aquellas de Borba y Estremoz, sitas a un centenar de kilómetros al oeste de Mérida. Esta hipotética intensificación pudo haber garantizado una disponibilidad de material considerablemente mayor que la que había existido en los siglos anteriores. Aunque el acceso a bloques de mármol no debió suponer problema alguno para la realización de escultura decorativa en Emerita Augusta teniendo en

⁹²² A. RIEGL, 1992 (1901), p. 180.

⁹²³ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 140 y 142. No debemos olvidar la importancia que debió tener el hábito epigráfico no solamente desde el punto de vista conmemorativo, sino como un elemento complementario para el ornato de los edificios. A tenor de los restos conservados en los que se hace referencia a fundaciones, refacciones o a otras fórmulas de carácter encomiástico, esta práctica debió desarrollarse en Lusitania con cierta frecuencia sobre todo a partir del siglo VII.

cuenta las posibilidades que ofrecía el reaprovechamiento de estructuras previas, podemos apreciar en estos años una clara voluntad de utilizar masivamente este material con la intención final de ennoblecer los monumentos de la ciudad, otorgándoles excelencia al mismo tiempo que durabilidad.

Una vez garantizados unos mínimos en el suministro de material fue posible la creación de un mobiliario litúrgico realizado mayoritariamente en mármol. Esta particularidad no debe llevarnos a desestimar la posibilidad de que desde mucho tiempo atrás existieran en Mérida y en su entorno inmediato otras prácticas ornamentales en paralelo al trabajo de la piedra tales como las desarrolladas en madera, metal, estuco o barro cocido en las cuales tal vez se experimentaron con anterioridad algunas de las soluciones que ahora son trasladadas a una superficie menos perecedera⁹²⁴.

Una de las principales características con la que nos encontramos en una primera toma de contacto con las labores escultóricas emeritenses de la época es la ausencia casi total en las mismas de elementos de carácter figurativo humano o animal. La presencia de episodios narrativos en los fragmentos aparecidos hasta el día de hoy en la ciudad y en sus zonas limítrofes es absolutamente inexistente. Una aproximación general al panorama escultórico peninsular nos lleva igualmente a darnos cuenta de que, por alguna razón, el número de motivos figurativos se ha visto reducido de forma considerable. Todo parece indicar que la disminución de plasmaciones humanas, y sobre todo de cualquier indicio de naratividad, coincidió en el tiempo con el expirar de los talleres romanos, provenzales y cartagineses dedicados a la producción y exportación de sarcófagos historiados. Así, desde el comienzo de la sexta centuria, los episodios bíblicos empiezan a desaparecer también del repertorio escultórico hispano⁹²⁵.

Llama particularmente la atención el hecho de que en otras superficies como el pergamino, el mosaico o el icono, continúen apareciendo episodios de este tipo, mientras que en la escultura su nivel de ausencia es a todas luces destacable. Esta particularidad debe ser interpretada a nuestro juicio como una clara señal de que la creación escultórica está sirviendo a otras intenciones en el espectro del discurso visual.

⁹²⁴ Buena prueba de los anhelos mostrados por la jerarquía eclesiástica con respecto de la realización de mobiliario litúrgico en piedra la encontramos en las disposiciones del Concilio de Épaone, celebrado en el sur de la Galia en 517, donde se prohíbe la consagración de altares realizados en madera u otro material que no fuera la piedra (“...Altaria nisi lapidea crismatis unctione non sacrentur”, Canon XXV). La gran ausencia de mobiliario litúrgico en otros materiales constituye el principal obstáculo de cara a estudiar los fenómenos de transdiscursividad producidos en los repertorios ornamentales.

⁹²⁵ S. VIDAL ÁLVAREZ, 2007, p. 40.

De esta forma, en las últimas décadas de la Tardoantigüedad los trabajos en piedra están mudando desde su condición dominante en tanto manifestaciones presentativas hacia una nueva función puesta al servicio de la representatividad. Esta sintomatología es apreciable en un contexto tan extenso como el que va desde las más sencillas elaboraciones de carácter popular hasta el refinadísimo programa escultórico que sirvió para decorar, por ejemplo, la iglesia de San Polieucto en Constantinopla.

La conformación del repertorio decorativo emeritense a lo largo de los años que ahora nos ocupan debió encontrar cierto grado de complementariedad en eventuales contactos con otros dominios artísticos, tal y como ya sucediera en la fase precedente. Hemos mencionado de pasada las referencias a los trabajos en materiales perecederos como la madera, el estuco o el barro cocido. Veamos el modo en el cual pudo haber tenido lugar una vinculación icónica entre la escultura y otras artes de las cuales poseemos un mayor número de testimonios materiales.

En primer lugar hemos de realizar una referencia ineludible al ámbito musivo. Tal y como habíamos indicado anteriormente, los talleres dedicados a esta práctica seguirían existiendo con casi toda seguridad en el siglo VI, a pesar de que sus realizaciones habrían presentado un volumen considerablemente inferior que en las centurias anteriores. Es más que probable que el reducido número de mosaistas que trabajaron en este periodo continuara reproduciendo aquellas fórmulas geométricas que habían empezado a imponerse en sus repertorios desde finales del siglo IV. Algunas realizaciones musivas datadas entre finales del siglo V y principios del VI procedentes del área adriática (Fig. 068), ligur (Fig. 069) o norteafricana (Fig. 070) pueden servirnos para confirmar que la tendencia -iniciada a comienzos de la quinta centuria- a encerrar los motivos ornamentales en circunferencias u otros cuerpos geométricos regulares termina por convertirse en dominante.

De la misma forma, tales motivos se conciben con la finalidad de ocupar la totalidad de la superficie de representación en una secuencia extendida *ad infinitum*. Esta particularidad, basada en la reiteración de una misma fórmula, terminó por conferir un fuerte protagonismo a cada uno de los motivos enunciados en dichos repertorios musivos. Si tenemos en cuenta la importancia otorgada por los lapicidas emeritenses a este tipo de fórmulas, ya sea individual o colectivamente, podremos sostener que la vinculación existente entre los escultores y los enunciados ornamentales recogidos en los mosaicos debió ser muy estrecha. Dicha conexión no solamente se desarrolló en el manejo de aquellos motivos estrictamente geométricos sino que al mismo tiempo encontraría un buen número de concomitancias con las

fórmulas propias de la decoración vegetal, tal y como tendremos ocasión de comprobar.

Ha sido bastante frecuente apelar a la ilustración de manuscritos a la hora de explicar la génesis de múltiples formulaciones escultóricas durante la Tardoantigüedad, tanto en Mérida como en otros lugares⁹²⁶. Además de Schlunk, otros autores como Palol han recurrido a esta hipótesis para intentar dotar de coherencia a la transmisión de ciertos patrones ornamentales cuyos eslabones más representativos se encuentran sumamente alejados entre sí⁹²⁷. Es el caso, por ejemplo, de la pieza CV 116 (Fig. 071), un fragmento de cancel en cuya pantalla derecha encontramos una secuencia de aves inscritas en una serie de marcos cuadrados de manera individual. Este motivo no se encuentra en ningún otro testimonio hispano de decoración esculpida, pero sí aparece con relativa frecuencia en los talleres italianos del siglo VI, especialmente en aquellos que desde Rávena extendieron su área de influencia hacia otras zonas del litoral adriático y del Apenino tousco-emiliano. Los ejemplos mejor conocidos en los que se recogen este tipo de secuencias de animales encerrados en una retícula aparecen en los ambones del obispo Agnellus (Fig. 072) -556-569- y de los santos Pedro y Pablo (Fig. 073), ambos en Rávena. Las estrechas y directas relaciones existentes entre esta ciudad y la corte constantinopolitana han llevado a pensar que los motivos presentes en sendas piezas de mobiliario litúrgico pudieran haber encontrado una fuente directa de inspiración en las ilustraciones de manuscritos, más concretamente en uno de los folios del Dioscórides de Viena, que fue realizado en Constantinopla a instancias de Anicia Juliana en el primer cuarto del siglo VI (Fig. 074).

La presencia de este motivo en Mérida no deja de ser sumamente significativa, y no podemos descartar la posibilidad de que su aparición en el cancel que hemos mencionado tuviese que ver con el conocimiento que de este modelo poseyeran sus obradores, o con la existencia en la ciudad de una ilustración muy semejante. Consideramos que estas hipótesis no están exentas de credibilidad, sobre todo si tenemos en cuenta la presencia en Mérida de bibliotecas y de *scriptoria* monásticos en los que podrían haberse realizado copias de formatos iconográficos procedentes del exterior. El problema principal con el que nos encontramos vuelve a ser nuevamente la ausencia de testimonios materiales en el ámbito hispano que puedan llegar a avalar la casuística de estos contactos. Si bien el grado de semejanza existente entre la ilustración del Dioscórides y el cancel emeritense es sumamente sugerente, ello no constituye un argumento lo suficientemente concluyente como para descartar la existencia de otras

⁹²⁶ H. SCHLUNK, 1947, p. 240.

⁹²⁷ Palol llama la atención sobre el tráfico de manuscritos que llegaría a la Península principalmente desde el ámbito norteafricano y balear, P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 402.

vías no solo de transmisión sino también de inspiración para este enunciado. Son múltiples los elementos que se entremezclan a la hora de individualizar determinados patrones icónicos como posibles antecedentes de este formato en concreto. Sabemos de la existencia de representaciones prácticamente idénticas en la pintura romana (Fig.075) y también en el mosaico.

En cuanto a este último cabe señalar que a lo largo de los siglos V y VI son varios los talleres mediterráneos que manifiestan una preferencia decorativa hacia la inserción de animales –aves en la mayoría de los casos- en compartimentos geométricos individuales. Al mismo tiempo, resulta bastante probable que esta fórmula gozase de especial acogida en múltiples centros de producción durante el siglo VI, tal y como puede apreciarse en los mosaicos pavimentales de la basílica de San Vital de Rávena (Fig. 076) ⁹²⁸. En el programa de este mismo edificio, más concretamente en el panel de mosaico que recoge la representación de Justiniano, encontramos nuevamente el motivo de las aves en secuencia, esta vez dispuesto en superficie sobre el manto que porta el emperador, lo cual nos lleva a pensar en su muy recurrente presencia en la decoración textil. El motivo de las aves aparece también en varias piezas de orfebrería que desde el siglo IV en adelante ofrecen una semblanza muy semejante a la que tenemos en el cancel emeritense, sobre todo en el tipo de factura con el que se ha realizado el cuerpo del animal, tal y como se aprecia en algunas de las piezas integrantes del llamado Tesoro del Esquilino (Fig. 077).

La selección de analogías que acabamos de presentar parece lo suficientemente variada en cuanto a soportes y fisonomías como para poder afirmar que las posibles fuentes de inspiración y transmisión de los motivos que atañen al taller emeritense no tuvieron por qué responder a parámetros de univocidad desde una perspectiva causa-efecto. En cuanto a las posibles vinculaciones existentes entre la escultura emeritense de este período y las piezas de orfebrería convendría detenerse en una serie de consideraciones previas. La producción de artículos de lujo en metal durante el período que nos ocupa ha sido relacionada en varias ocasiones con modos de hacer e intenciones estéticas propias de la etnia goda⁹²⁹. Sin embargo, los estudios más recientes han servido para demostrar que la mayor parte de estos trabajos son el resultado de un amplio sumatorio de presupuestos, en el cual tienen cabida recursos técnicos y estilísticos propios del mediterráneo oriental, de la orfebrería tardorromana

⁹²⁸ Estos mismos motivos aparecen en decoraciones musivas pavimentales en la Grecia continental – basílica “A” de Nicópolis- y en el norte de África –basílica de Qasr el Lebia-.

⁹²⁹ TH. HAUSCHILD, *Arte Visigótica. História da Arte em Portugal*, I, Lisboa-Barcelona, 1987, pp. 149 y ss.

en sus múltiples derivaciones provinciales y de los métodos de elaboración genuinamente germanos⁹³⁰.

Sabemos de la importancia que tuvieron los tesoros como elemento de prestigio entre las élites civiles y religiosas, así como de la existencia de un acopio de artículos de lujo en la propia iglesia de Mérida. De esta última circunstancia nos informan las *VSPE*, donde se dice que con motivo de la restauración de Mazona en la silla episcopal, Nepopis había pretendido huir de la ciudad llevando consigo abundante plata y otros ornamentos varios⁹³¹. Al mismo tiempo, la pujanza económica que caracteriza a Emerita Augusta durante esta época bien pudo haber posibilitado el establecimiento en la ciudad de uno o más talleres orfebres, que habrían tenido entre los potentados laicos y religiosos a sus principales clientes.

El registro material que presenta este tipo de objetos en territorio lusitano es relativamente abundante, lo cual puede llevarnos a pensar que las grandes élites fundiarias, en estrecho contacto con la capital metropolitana, habrían sido consumidoras habituales de piezas de orfebrería⁹³². Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que las labores de metalistería jugaron un papel importante a la hora de condicionar de manera directa el aspecto de algunas de las creaciones que componen la colección escultórica. Si tomamos como ejemplo la pieza CV 136 (Fig. 078) podremos apreciar los restos de un crismón en cuya superficie se han realizado una serie de labores incisas con la finalidad de representar gemas en cabujón y en talla baguette en paralelo y en oblicuo. Durante la sexta centuria es bastante frecuente la elaboración de piezas de orfebrería en las cuales se habilitan diversas celdas de matriz excisa en cuyo interior se disponían piedras preciosas, semipreciosas o esmaltes, tal y como puede apreciarse en el reverso de la cruz de Justino II (Fig. 079) o más tarde en las propias piezas de Guarrazar. Las dos realizaciones que acabamos de citar son dos de los más sobresalientes ejemplos conservados en los que se evidencia este tipo de quehacer artesanal que, de origen bajoimperial, debió ser bastante común en otro tipo de obras

⁹³⁰ Desde este punto de vista podemos decir que la orfebrería mediterránea del siglo VI es uno de los mejores exponentes de la *koiné* artística a la que nos hemos referido con anterioridad. Al mismo tiempo, resulta ciertamente excepcional la movilidad que tuvieron las piezas de este tipo y más aún los modelos utilizados para su elaboración. Buen ejemplo de este particular es el hallazgo en Sierra Elvira (Granada), de un broche de cinturón que responde de manera directa a prototipos elaborados por orfebres burgundios y merovingios, G. RIPOLL LÓPEZ, 1987-b, p. 367.

⁹³¹ *VSPE*, XV.

⁹³² Al hallazgo de las dos grandes fíbulas aquiliformes en cloisonné en Tierra de Barros –actualmente en el Walters Arts Museum de Baltimore– habría que sumar otros testimonios como los aparecidos en Portezuelo, Zarza de Granadilla, La Pesga (todos ellos en la provincia de Cáceres), o el referido broche de El Turuñuelo (Badajoz).

semejantes e incluso más modestas⁹³³. Con respecto del crismón emeritense hemos de advertir la esmerada atención que el lapicida ha prestado a la disposición de estas celdas, en las cuales se advierte una inusitada intención descriptiva muy posiblemente dictada por la búsqueda de una reproducción directa y mimética de un objeto concreto.

Este modelo de crismón con incisiones imitando joyería aparece en un total de nueve piezas hasta en trece ocasiones: SE 442 (Fig. 080), CV 115 (Fig. 081), CV 136 (Fig. 082), CV 138 (Fig. 083), CV 140 (Fig. 084), CV 141 (Fig. 085), CV 144 (Fig. 086), CV 182 (Fig. 087), CV 406 (Fig. 088), a las que habría que añadir la cruz gemada esculpida en uno de los altares, el CV 189 (Fig. 089). Si dejamos de lado las apariciones en las piezas CV 141 (Fig. 085) y 115 (Fig. 081), en las que el brazo del crismón está demasiado deteriorado como para poder individualizar cualquier tipo de rasgo descriptivo, tendremos un total de siete representaciones en las cuales la secuencia en la disposición de las gemas partiendo desde el extremo del brazo de la omega es la misma que en CV 136 (Fig. 082). Así, de las nueve piezas totales en las que encontramos este motivo, en todas ellas salvo en CV 138 (Fig. 083) se repite el mismo ordenamiento de cabujones en los extremos y talla baguette en oblicuo en el centro⁹³⁴.

No creemos que esta distribución de las gemas en el espacio responda a un criterio aleatorio, sobre todo si tenemos en cuenta la predominancia de esta secuencia con respecto a las demás y el fuerte grado de realismo con el cual han sido trabajados los perfiles de las celdas. Por esta razón estimamos posible el hecho de que todas las piezas estuvieran imitando un mismo modelo común, muy probablemente alguna realización suntuaria que gozara de especial protagonismo en el tesoro de la iglesia emeritense. En este caso podríamos estar hablando de un crismón, tal vez procesional, de especial riqueza y significación por cuya factura y semblanza debió haber semejado a la unidad que nos sugieren los brazos conservados de la cruz del tesoro de Guarrazar. La hipotética pieza que sirvió de modelo pudo haber sido incluso una obra suntuaria de técnica mixta en la cual se combinaron trabajos de tejeduría con incorporación de gemas, siguiendo una disposición semejante a la que encontramos en un crismón de procedencia siria conservado en el Museo de Cleveland que responde a estas mismas características (Fig. 090).

Mientras que la realización suntuaria original se encontraría la mayor parte del

⁹³³ En Hispania encontramos ejemplos de este recurso decorativo en piezas destinadas fundamentalmente a los altos funcionarios provinciales, J. AURRECOECHEA FERNÁNDEZ, "Origen, difusión y tipología de los broches de cinturón en la Hispania tardorromana", *Archivo Español de Arqueología*, LXXII, n° 179-180, 1999, pp. 167-197.

⁹³⁴ La pieza CV 115 (Fig. 081) solamente posee la representación de una celda, que viene a corresponderse nuevamente con un cabujón en el ángulo.

tiempo custodiada en el tesoro y sería únicamente expuesta con motivo de grandes procesiones o actos litúrgicos de especial relevancia⁹³⁵, su reproducción en piedra habría servido como una referencia perpetua de la misma ante los fieles. Igualmente, teniendo en cuenta el número de sus apariciones, no es descartable que este motivo apareciera en más de un espacio litúrgico dentro de la ciudad, atendiendo a una idéntica función evocadora. Teniendo en cuenta no solamente esta eventualidad sino la clara intención mimética que aparece en estas manifestaciones hemos de considerar que la escultura, al menos en determinadas obras, siguió muy de cerca aquellas realizaciones de orfebrería. Por nuestra parte nos inclinamos a creer que siempre que tuvieron lugar estas labores de traslación a la piedra de obras o motivos de la metalistería, estas vinieron producidas por una inspiración directa a partir de las piezas custodiadas en el tesoro de la iglesia local⁹³⁶.

A tenor de lo visto parece bastante obvio que a la escultura emeritense del siglo VI se le puede atribuir una notable impronta de singularidad y de diferenciación con respecto de otras realizaciones coetáneas. Este camino hacia la definición de sus rasgos más característicos se intensificó de forma considerable en la segunda parte de la centuria. Cruz Villalón había propuesto localizar el origen de este proceso en las manifestaciones escultóricas de Casa Herrera, más concretamente en los cimacios con decoración de hélices y en la pilastra CV 23 (Fig. 091)⁹³⁷. De alguna manera, mediante la recurrencia a las concomitancias que presentaban estas piezas con determinados

⁹³⁵ En Mérida tenemos referencias a estos espacios destinados a la custodia de objetos eclesiásticos en las *VSPE*, en las que no se utiliza el término “sacrarium” recogido en San Isidoro sino “thesaurus”. A este respecto ha señalado Cristina Godoy que en la ciudad solamente existieron dos *thesauri*, uno en Santa María y otro en Santa Eulalia, mientras que el acopio de objetos para el culto en el resto de basílicas se realizó en sus respectivos *donarium*, más modestos, C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 96. La pieza que eventualmente habrían copiado los escultores se encontraría con total seguridad en el tesoro de uno de los dos templo principales.

⁹³⁶ Es preciso señalar que en un momento posterior a la realización de aquellas piezas que tomaron referencia inmediata en la eventual obra contenida en el tesoro, se seguirían realizando otras piezas en las cuales el nivel de mimetismo con respecto del modelo se va a ir diluyendo. Buena muestra de ello la tenemos en la pieza CV 138 (Fig. 083), en la cual los motivos correspondientes a los cabujones y a las baguettes son mucho más caligráficos y esquemáticos que en los fragmentos que hemos venido estudiando. En este cancel en concreto se ha omitido cualquier referencia naturalista al leve abultamiento que presentaban los perfiles de las celdas en los anteriores ejemplos. Al mismo tiempo, la omisión de algunos cabujones en la lógica de la secuencia parece indicar una considerable pérdida de fidelidad con respecto del original. Ello nos lleva a pensar que esta pieza fue trabajada en un momento ligeramente posterior y que el taller o artesano que la realizó estaba utilizando como modelo no ya la obra suntuaria en sí misma sino cualquiera de las piezas escultóricas que la habían reproducido de manera directa. Atendiendo a las directrices inherentes los intervalos existentes en el estilo del obrador emeritense que vamos a trabajar más adelante, consideramos que la pieza CV 138 es ciertamente elocuente desde este punto de vista.

⁹³⁷ El dato que sirve para adscribir este fragmento a Casa Herrera procede de una información transmitida por los obreros que habían trabajado en la Alcazaba con anterioridad a 1958 –fecha en la cual la pilastra llegó a este recinto- a Don Antonio Díaz Pintiado, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 51.

ejemplares existentes en la escultura arquitectónica de las antiguas provincias de Numidia, Byzacena y Africa Proconsularis, se enfatizaba el hipotético ascendente que las creaciones norteafricanas habrían ejercido sobre las piezas lusitanas⁹³⁸. Tal y como tuvimos ocasión de argumentar con motivo de las secuencias de hélices, no consideramos que estas semejanzas puedan ser lo suficientemente concluyentes como para aceptar la necesidad de una eventual conexión entre ambos centros de producción. Este mismo razonamiento es extensible a la pilastra, pues los esquemas ornamentales que rigen las morfologías presentes en su capitel se corresponden a los criterios de abreviación estructural de elementos romanos presentes en toda la cuenca mediterránea desde comienzos del siglo V.

Al mismo tiempo hemos de considerar que a lo largo de ese proceso conducente a la simplificación de determinadas fórmulas decorativas entraron en escena varios factores inherentes a los modos de hacer propios de las tradiciones indígenas, las cuales habían tendido a interpretar algunos usos de la escultura romana desde una óptica popular⁹³⁹. Los fragmentos decorados de Casa Herrera nos ofrecen una contextualización relativa y una datación fiable desde la estratigrafía⁹⁴⁰. Esta coyuntura, sin embargo, no debe ser tomada como un baluarte a partir del cual establecer una matriz de interpretación extrapolable a la totalidad del conjunto escultórico emeritense. A nuestro juicio los esquemas ornamentales de Casa Herrera se corresponden más a una inercia derivativa de los modelos previos que a cualquier indicio de innovación desde el cual podamos establecer una inflexión in crescendo de las prácticas escultóricas locales realizadas posteriormente. Los fragmentos decorados de esta basílica poseen un valor extraordinario, especialmente porque nos proporcionan un testimonio fehaciente de que alrededor del año 500 ha terminado por completarse el proceso de colmatación de los estratos oficial y popular que a nivel estético se había iniciado en el siglo IV.

Con ocasión del análisis realizado por Pedro Mateos al respecto de los restos de escultura arquitectónica aparecidos en el interior de Santa Eulalia tras la intervención arqueológica, este investigador proponía la existencia de un segundo grupo de obras realizadas para el templo durante la primera mitad del siglo VI⁹⁴¹. Dichos fragmentos habrían sido aquellos realizados con posterioridad a la creación de la basílica en la segunda mitad del siglo V y vendrían caracterizados principalmente por su condición

⁹³⁸ IBIDEM, pp. 162 y 339.

⁹³⁹ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, pp. 312 y 339.

⁹⁴⁰ L. CABALLERO ZOREDA-T. ULBERT- T. A. VARELA, 1976, pp. 235-236.

⁹⁴¹ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 174.

transicional entre las manifestaciones previas y aquellas que, de mayor exuberancia, harían sido realizadas durante la segunda parte de la sexta centuria, definidas por la impronta oriental a la que Cruz Villalón había apelado para caracterizar su grupo A. Por nuestra parte hemos de decir que resulta sumamente difícil establecer diferencias claras desde un punto de vista morfológico entre las realizaciones susceptibles de ser datadas en el siglo V y el segundo grupo propuesto por Mateos.

Este largo período de gestación, que analizábamos en el apartado correspondiente al siglo V, se caracterizó fundamentalmente por la reinterpretación de motivos previamente existentes en las tradiciones decorativas romanas, que habían dado lugar, por ejemplo, a la profusión de vástagos con hojas verticiladas. Igualmente, se había producido una paulatina traslación a la piedra de determinados elementos del mobiliario litúrgico realizados en otros materiales –lo cual posibilitó las primeras y más sencillas series de imbricaciones– que habría de completarse con la aparición de algunos elementos icónicos de signo puramente cristiano –cruces principalmente–, con un retraimiento de los enunciados en superficies tendentes a la circunferencia y con una estrecha vinculación entre la escultura y los usos decorativos de tipo geométrico presentes en los mosaicos.

Los talleres, que no detuvieron su actividad, habrían privilegiado durante esta amplia fase una tendencia generalizada hacia la esquematización de otras fórmulas clásicas, tales como los contarios⁹⁴², e igualmente debieron incorporar a su repertorio las primeras manifestaciones de círculos secantes y tangentes. En cuanto a estos últimos, que habrían de tener un fuerte protagonismo en el futuro, es necesario decir que el abanico de posibles antecedentes se hace casi inabarcable. Es bastante probable, sin embargo, que su integración en el catálogo decorativo local se produjese en el contexto de la fusión de elementos procedentes del lenguaje artístico popular –como sucederá con las hexapétalas y otros elementos que habían existido en las estelas– con aquellos propios de la oficialidad⁹⁴³, sin olvidar el atractivo que un sintagma ornamental de este tipo ofrecía desde el aspecto meramente práctico, pues su grado de variabilidad y adaptabilidad a cualquier formato debió facilitar su acogida entre los obradores.

En los años centrales del siglo VI, la larga fase de maduración iniciada en la quinta centuria estaba a punto de dar paso a un período de gran intensidad productiva

⁹⁴² M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 354.

⁹⁴³ Fórmulas semejantes a la de los círculos secantes o tangentes debieron existir presumiblemente en cancelos para iglesias en su versión calada ya desde la primera mitad del siglo V, tal y como podemos observar en los paneles de mosaicos del baptisterio Neoniano, (Fig. 092).

que habría de someter determinados presupuestos técnicos, estilísticos y estéticos a un formidable proceso de aceleración. En una fecha no demasiado lejana al inicio de esta dinámica, y muy posiblemente en coincidencia con el largo obispado de Paulo, debieron terminar por perfilarse algunas de las adaptaciones a las que nos hemos venido refiriendo. De la misma forma, todos los enunciados que habíamos traído a colación acerca de la función simbólica y espiritual que debían cumplir los templos habrían ido permeabilizando poco a poco entre las élites religiosas hispanas a lo largo de estos años⁹⁴⁴. Las características que hemos enumerado para la iglesia de Mérida en el siglo VI convertirían a sus diligentes en un grupo especialmente receptivo a este tipo de sutilezas inherentes a la traducción material de los preceptos religiosos y a la visualización de aquellos alusivos a la fraseología del poder.

La fase que ahora nos ocupa, y que se corresponde en el tiempo con los obispados de Fidel y Masona (560-605) abarca alrededor de media centuria. Tal y como señalábamos a lo largo del primer capítulo, la escasez de fuentes textuales dificulta sobremanera la inserción de este gran programa decorativo en un contexto de mayor amplitud geográfica⁹⁴⁵. No obstante, en el caso de Emerita Augusta contamos con el guión informativo que nos ofrecen determinadas secuencias arqueológicas y con las referencias proporcionadas por las *VSPE*, las cuales, debidamente completadas con otro tipo de menciones textuales han de ser suficientes para tomar conciencia de la enorme trascendencia de este período en lo que concierne a la producción escultórica.

El primer dato seguro que poseemos es que en este segmento cronológico se incrementó notablemente la actividad constructiva, la cual vino acompañada de unas labores de ornato lo suficientemente ambiciosas como para necesitar un amplio volumen de materia prima que posiblemente habría de ser extraída y trasladada desde las canteras de Borba y Estremoz⁹⁴⁶. Al mismo tiempo, tanto el registro material como las alusiones recogidas en las fuentes textuales nos informan de un notable acrecentamiento del número de piezas de mobiliario litúrgico.

Llama la atención la cantidad de fragmentos emeritenses a los que se les ha asignado tradicionalmente una función destinada a separar diferentes ámbitos en el

⁹⁴⁴ A pesar de que tendremos ocasión de ocuparnos con mayor detenimiento de este particular, cabe decir que a lo largo del siglo VI la *ekphrasis* se convirtió en una práctica común entre las clases más cultivadas en todo el Mediterráneo, A. BRAVO GARCÍA, 1997, p. 57.

⁹⁴⁵ A parte de la fundación de Recópolis en 578 –de donde proceden algunos importantes restos de escultura decorativa– poseemos muy pocas fechas seguras a partir de las cuales poder proponer una recreación de un marco de desarrollo lo suficientemente completo para la escultura peninsular.

⁹⁴⁶ Así fue determinado mediante los análisis mineralógicos realizados en su día por el Departamento de Cristalografía y Mineralogía de la Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de Barcelona, M. CRUZ VILLALÓN, “Los materiales de la escultura visigoda en Mérida”, *Norba*, nº 2, 1981-a, pp. 9-11.

interior de los templos. Las menciones a los cancelos son relativamente abundantes en las *VSPE*⁹⁴⁷, y aparecen igualmente con cierta frecuencia en los cánones de los concilios hispanos del siglo VI⁹⁴⁸. Su proliferación debió experimentar un salto cuantitativo desde principios de la centuria. Un edificio como Casa Herrera, del cual se han podido recabar interesantes datos acerca de la disposición espacial de los templos, nos habla de la importancia conferida al mobiliario destinado a la acotación de recintos. En el caso de este edificio se ha barajado incluso la posibilidad de que hubiera existido en su interior un corredor axial a modo de solea⁹⁴⁹, lo cual viene a corroborar la complejidad de los templos lusitanos de este período, así como las pretensiones escenográficas de sus ideólogos y promotores⁹⁵⁰. Análogas premisas pueden hacerse extensibles al yacimiento de Torre de Palma en Monforte⁹⁵¹.

Hemos de considerar igualmente que a pesar de que el número de fragmentos de cancel que conservamos es elevado, desconocemos su ubicación exacta en el interior de los templos. Al mismo tiempo hemos de contar con la probabilidad de que algunas de estas piezas fueran enriquecidas mediante la incorporación de otros complementos ornamentales, tal y como sucede con los remates en forma de piña que hemos conservado en algunos fragmentos de la basílica de Algezares.

Las piezas de escultura destinadas a formar parte del mobiliario litúrgico no quedaron circunscritas como es lógico a la producción de placas y piezas de ensamblaje para cancelos. En Mérida se decoraron pilares y pilastras de diversas dimensiones y funciones, columnas, nichos, dinteles, impostas, cimacios, capiteles y altares entre otras superficies. En cuanto a estos últimos es preciso señalar que si bien su representación en la ciudad está considerablemente empobrecida desde el punto de vista numérico⁹⁵², la importancia del taller emeritense debió tener una incidencia significativa a la hora de configurar y distribuir determinados formatos de este tipo de piezas⁹⁵³.

A partir de la arqueología y del contenido de las *VSPE* podemos contar con una

⁹⁴⁷ *VSPE*, VII, VIII y XIII.

⁹⁴⁸ Por ejemplo, el I Concilio de Braga, celebrado en 561, amonesta a las mujeres y a los seglares que pretendan comulgar en el recinto destinado al altar. Semejantes premisas pueden ser encontradas entre las medidas disciplinarias emanadas del concilio de Tours reunido en 567.

⁹⁴⁹ L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 153.

⁹⁵⁰ P. DOURTHE, "Les déplacements liturgiques dans une basilique paléochrétienne. Casa Herrera en Espagne", *La Maison-Dieu*, n° 197, 1994, pp. 63-69.

⁹⁵¹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 188.

⁹⁵² *IBIDEM*, p. 219.

⁹⁵³ I. SASTRE DE DIEGO, "Iconographic influences of roman aras in early Christian altars. Prevalence of formal and conceptual elements in *Hispania*", M. J. CASTILLO PASCUAL (coord.), *Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, 2008, p. 470.

serie de datos cronológicos lo bastante fiables como para elaborar una serie de premisas alrededor de las fechas proporcionadas por el episcopologio de Emerita Augusta. Sabemos que la construcción de la basílica de Santa Eulalia se llevó a cabo con anterioridad al obispado de Paulo, pues él mismo fue enterrado en el interior del edificio a su muerte, acaecida en 560⁹⁵⁴. Resulta muy poco probable que la actividad de los talleres escultóricos se diluyera con posterioridad a la realización de la primera basílica. Es más, si tenemos en cuenta los factores a los que hemos aludido con respecto de la progresiva transformación y adquisición de caracteres morfológicos en la escultura local entre el siglo V y la primera mitad del VI, podremos afirmar que en los obradores autóctonos se evidencia un paulatino proceso de consolidación.

Sabemos que durante el obispado de Fidel tuvo lugar la refacción del atrio y la reforma de la basílica de Eulalia. Sobre esta última eventualidad las *VSPE* nos informan de que la fábrica fue embellecida mediante un alto techo, habiéndosele conferido mayor amplitud al pórtico de entrada y realizándose igualmente una importante labor de ornamento. Se dice que esta tarea hubo consistido en el primoroso adorno de las columnas, la realización de un bello artesanado y el revestimiento de los muros y del pavimento basilical con mármoles brillantes⁹⁵⁵. Estas intervenciones tuvieron lugar entre 560 y 570⁹⁵⁶, de manera que la imposta conservada *in situ* en el paramento de la basílica actual se correspondería a esta fase⁹⁵⁷.

La reforma realizada en la basílica aumentó las dimensiones de la misma de manera ciertamente considerable, llegando a alcanzar su aula una anchura de treinta metros, una extensión a todas luces relevante para el momento en el cual nos encontramos, no solamente en Hispania sino en el cómputo de edificios religiosos tardoantiguos de los que poseemos noticia⁹⁵⁸. El ambicioso proyecto arquitectónico que llevó a cabo Fidel en Santa Eulalia supuso un significativo incremento de la superficie arquitectónica que habría de ser decorada, lo cual hubo de disparar necesariamente el volumen de demanda de escultura ornamental. Haciendo caso de estos datos podemos afirmar que la dinámica de aceleración productiva operada en los talleres tuvo lugar en

⁹⁵⁴ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 115.

⁹⁵⁵ *VSPE*, VII y VIII.

⁹⁵⁶ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 87.

⁹⁵⁷ Podría haberse dado el caso de que dicha pieza fuera una reutilización de algún fragmento del mobiliario existente con anterioridad. Sin embargo, teniendo en cuenta la relativa abundancia con la que aparece el motivo en ella representado en otras piezas de esta misma etapa podemos estar bastante seguros a la hora de ubicarla en la década de 560.

⁹⁵⁸ C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, pp. 278-279. Recurriendo a un ejemplo conservado y bien conocido podemos decir que la anchura de Santa Eulalia era inferior a la de San Vital de Rávena en tan solo ocho metros.

la década de 560 en coincidencia con el obispado de Fidel⁹⁵⁹.

Consideramos de especial necesidad detenernos en este período de tiempo antes de repasar brevemente el impacto que las obras patrocinadas por Masona habrían producido en la escultura arquitectónica. La década de 560 reviste un protagonismo capital de cara a analizar la ulterior evolución de la escultura local sin tener que apelar necesariamente al recurso de la degradación de los modelos como una consecuencia directa del devenir cronológico o de la incapacidad de los reproductores. Ante todo hemos de tener en cuenta la magnitud del programa decorativo reclamado por la reforma de la basílica y muy probablemente por la refacción del atrio. La exigencia demandada por estos proyectos debió ser muy alta, y a tenor de los restos conservados podemos afirmar que la respuesta a la misma hubo de suponer un esfuerzo colectivo a la altura de las circunstancias. El aprovisionamiento de los bloques de mármol, su traslado hasta los talleres, las labores de talla realizadas en las piezas y su ulterior transporte y emplazamiento en los edificios habrían implicado a un elevado número de operarios, que se sumarían a todos aquellos que se encontraban trabajando en las tareas edificatorias.

Si tenemos en cuenta que algunos años atrás, con motivo de la reparación de las murallas y del puente en época de Zenón fue reclutado un importante contingente de mano de obra que no solamente estuvo circunscrito al ámbito emeritense sino que llegó a incorporar operarios de otros lugares en un radio de hasta ciento sesenta kilómetros, podemos suponer que en época de Fidel pudo haberse producido un fenómeno muy semejante e incluso mayor. De esta forma cabe esperar que la cuota de artesanos estuviera compuesta por miembros de muy diversa cualificación. Dentro de este panorama de competencias heterogéneas, las labores de ornato más exigentes serían aquellas realizadas por los artesanos más experimentados, la mayor parte de ellos procedentes de los talleres locales y familiarizados con las fórmulas ornamentales que habían venido configurándose a lo largo de las últimas décadas.

Este grupo se habría encargado de proporcionar la conveniente instrucción y formación al resto de artesanos, algunos de los cuales pudieron haber llegado de otros lugares de la provincia. Resulta incluso probable que un grupo de artesanos de menor o más reciente capacitación se dedicase a aquellas labores de ornamento destinadas a piezas de carácter más secundario, elemento este último bastante atendible si tenemos en cuenta los criterios de variación y sobre todo de ejecución de determinados motivos presentes fundamentalmente en impostas y cimacios. Así pues, el tan alto volumen de

⁹⁵⁹ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 342.

trabajo que caracteriza a esta fase habría demandado una abundante mano de obra cuya heterogeneidad sentó las bases de la ulterior evolución de los talleres ciudadanos. Lejos de privilegiar una noción de degradación morfo-tipológica establecida alrededor de criterios temporales nos inclinamos a defender la coexistencia de varios estilos desde un momento tan temprano como es el último tercio del siglo VI. Desde este punto de vista se hace sumamente necesario el análisis de los niveles de interacción de estos criterios para dotar de una coherencia lo suficientemente objetiva a las manifestaciones escultóricas realizadas en los años que están por venir.

Para la época de Mazona, además de los datos proporcionados por las VSPE –según las cuales este obispo patrocinó un importante número de fundaciones eclesiásticas y monásticas⁹⁶⁰- y por la arqueología –identificación del *xenodochium*-, poseemos la valiosa información que nos ofrece la pilastra aparecida en el recinto correspondiente al hospital. Esta fue encontrada durante las actividades de excavación realizadas en 1989 y según todos los indicios, en su contexto original⁹⁶¹. Si el *xenodochium* fue realizado durante el obispado de Mazona, la pilastra encontrada en su interior debe ser adscrita cronológicamente a los años de 570-605, resultando en sí misma un potencial eje de referencia de extraordinario valor⁹⁶². Atendiendo a sus características formales, ha sido directamente vinculada con el grupo A que había definido María Cruz Villalón⁹⁶³ y más concretamente con el grupo de las grandes pilastras reutilizadas en el aljibe de la Alcazaba (Fig. 093)⁹⁶⁴.

Ahora bien, sobre este grupo de piezas capitales se ciernen una serie de interrogantes que convendría analizar con detenimiento. Las principales cuestiones acerca de estos testimonios materiales se centran tanto en la posibilidad de que el *xenodochium* pudiera haber albergado una obra de esta relevancia⁹⁶⁵, como en todas aquellas hipótesis acerca del probable origen de las pilastras del aljibe. En primer lugar cabe decir que el *xenodochium* pudo haber contenido una pequeña basílica en su interior⁹⁶⁶. Si bien no podemos afirmar a ciencia cierta que esta existió, ni podemos aproximarnos a su configuración y funcionalidad litúrgica en el caso de que así fuera⁹⁶⁷, sí sabemos de la gran importancia simbólica que le había sido conferida a la realización

⁹⁶⁰ R. PUERTAS TRICAS, 1975, p. 65.

⁹⁶¹ P. MATEOS CRUZ, 2003, pp. 89-94.

⁹⁶² M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 258.

⁹⁶³ L. CABALLERO ZOREDA, 1992-a, p. 149.

⁹⁶⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 2007, p. 228.

⁹⁶⁵ Esta pilastra no sería la única presente en el edificio con estas características. Atendiendo a los criterios de simetría empleados en los edificios de la Antigüedad cabe suponer la existencia en el recinto de al menos una pieza idéntica.

⁹⁶⁶ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 195.

⁹⁶⁷ A. ARBEITER, 2003, p. 227.

de este edificio, particular sobre el que hemos tenido ocasión de detenernos con anterioridad. Por este motivo no solamente no parece improbable que el *xenodochium* pudiese haber acogido una pieza de estas características sino que su presencia parece más que justificable.

En cuanto al posible origen de las pilastras del aljibe, todo parece indicar que en el momento en el cual fue edificada la Conventual, estas no debían hallarse demasiado alejadas del recinto que ocupó la fortaleza, especialmente si tenemos en cuenta que las dimensiones de estos fragmentos rondan los tres metros de alto por cuarenta centímetros de ancho. Al mismo tiempo, atendiendo a su configuración tectónica lo más probable es que estuvieran emplazadas originariamente en un edificio de marcada vocación monumental⁹⁶⁸. Teniendo en cuenta estos dos datos, tanto su muy posible emplazamiento en las cercanías de la Alcazaba como su capital protagonismo tanto arquitectónico como escultórico, nosotros nos inclinamos a barajar la probabilidad de que las pilastras estuvieran originalmente ubicadas en el *atrium* que había reedificado el obispo Fidel.

Sabemos que una de las principales motivaciones que movieron a la construcción de la Alcazaba fueron las constantes revueltas que la población emeritense había llevado a cabo contra las autoridades islámicas desde los primeros años del siglo IX. Estos movimientos habían sido protagonizados tanto por muladíes como por mozárabes. La iniciativa puesta en marcha por parte de Abderramán II a la hora de edificar la fortaleza respondía una maniobra de carácter funcional y al mismo tiempo simbólico, tal y como se puede apreciar en el contenido de la inscripción fundacional conservada en el acceso a este recinto⁹⁶⁹. El *atrium*, de cuya importancia hemos tenido ocasión de hablar, debió poseer una fuerte impronta emblemática para la población local, especialmente para los cristianos. De esta forma, la confiscación de aquellos elementos que hubieron conferido una entidad monumental a este espacio y su incorporación a una estructura árabe no exenta ulteriormente de gran relevancia funcional y simbólica⁹⁷⁰ pueden servir para defender esta suposición.

Uno de los elementos que vendría a avalar la realización de las pilastras de la

⁹⁶⁸ Así lo manifestó María Cruz durante su intervención en la mesa redonda celebrada con motivo del congreso “Visigodos y Omeyas” de 1999, en *Visigodos y Omeyas: un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media (Mérida, abril de 1999)*, Mérida, 2001, pp. 178-179.

⁹⁶⁹ En esta inscripción, fechada en abril de 835 puede leerse “En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. Bendición de Dios y su protección para los que obedecen a Dios. Ordenó construir esta fortaleza y servirse de ella como refugio de los obedientes al emir Abd-al-Rahman...”, según traducción de Carmen Barceló, C. BARCELÓ TORRES, “Las inscripciones omeyas de la alcazaba de Mérida”, *Arqueología y territorio medieval*, nº 11, 1, 2004, p. 63.

⁹⁷⁰ S. FEIJOO MARTÍNEZ-M. ALBA CALZADO, “El sentido de la Alcazaba emiral de Mérida. Su aljibe, mezquita y torre de señales”, *Mérida, excavaciones arqueológicas*, nº 8, 2002, pp. 565-586.

Conventual en época de Fidel viene establecido mediante la comparación de las mismas con la pilastra del *xenodochium* a partir del valor crono-tipológico que nos ofrece esta última (Fig. 094). Tal y como ha señalado Cruz Villalón, la morfología de esta pieza presenta una serie de diferencias con respecto de las del grupo del aljibe, especialmente con aquellas emplazadas en los accesos al mismo. A pesar de que el esquema decorativo que encontramos en el fragmento del *xenodochium* es exactamente el mismo que el de las piezas CV 1 (Fig. 095), 2 (Fig. 096), 3 (Fig. 097) y 4 (Fig. 098), sus dimensiones son ligeramente inferiores⁹⁷¹. Al mismo tiempo, los trabajos de talla en esta realización presentan un aspecto sensiblemente más sumario con respecto de las labores contenidas en los fragmentos anteriores.

Atendiendo a esta última circunstancia podemos afirmar que la pilastra del *xenodochium* parece formar parte de una segunda etapa en el proceso de gramaticalización operado sobre un mismo esquema decorativo, algo que debió suceder en un segmento de tiempo que oscila entre los diez y los cuarenta años⁹⁷². Si valoramos debidamente este dato preliminar podremos llegar a la conclusión de que la conducta artística de los talleres emeritenses de esta época estuvo regida en gran medida por una tendencia a la codificación a corto plazo de los esquemas ornamentales. Esta sistematización fue operada mediante la puesta en marcha de determinados parámetros técnicos y estilísticos sujetos a un criterio dominante proclive a la abreviación.

Así, ya en época de Mazona, un número significativo de los motivos ornamentales que habían sido formulados en las décadas anteriores estaba siendo sometido a un proceso de adecuación y síntesis por parte de la mayoría de los talleres que entonces se encontraban en activo. No obstante, sería erróneo a nuestro juicio entender este fenómeno como una inercia conducente al inmovilismo o a la fosilización del repertorio. Más bien al contrario, pues los esquemas compositivos ya existentes fueron susceptibles en todo momento de incorporar una serie de variaciones basadas fundamentalmente en una paulatina alteración realizada sobre el enunciado original. Si bien estos cambios habrían de presentarse en intervalos continuados difícilmente sujetos a regularización, parece claro que nunca llegaron a operarse con la intensidad con la que lo habían hecho en el último tercio del siglo VI.

⁹⁷¹ Más acordes en este sentido con el espacio correspondiente al eventual espacio basilical realizado en el *xenodochium*.

⁹⁷² Formulamos este segmento cronológico de referencia teniendo en cuenta que el obispado de Fidel, momento en el cual son realizadas las pilastras del aljibe según nuestra propuesta, se inicia en 560 y que el *xenodochium* debió ser construido con anterioridad al fallecimiento de Mazona en 605.

Como ya vimos, la mayor parte de las atenciones que la historiografía había dedicado a la colección escultórica emeritense se habían dirigido principalmente a las grandes pilastras. La majestuosidad de sus dimensiones y la riqueza de sus motivos de ornamento parecen razón suficiente como para apelar a la singularidad de su condición. El conjunto de pilastras, así como otras piezas de escultura arquitectónica directamente asociables a ellas, presenta una factura que poco tiene que ver con aquellas características que inmediatamente aplicamos a la escultura denominada visigoda. En ellas difícilmente podremos recurrir a la mención a un tratamiento sumario de la superficie plana llevado a cabo mediante una sencilla talla a bisel. El sentido volumétrico utilizado para enunciar sus representaciones vegetales constituye más bien uno de los pocos ejemplos puntuales de la Alta Edad Media hispánica en los que puede apreciarse un sentido turgente y mullido en el trabajo del altorrelieve.

La absoluta ausencia de paralelismos en la Península –que imposibilitaba la apelación a posibles antecedentes- así como su innegable grado de excelencia en el cómputo global de la colección fueron las causas que llevaron a Schlunk a barajar la posibilidad de que estas piezas fueran creaciones directas de artistas de origen bizantino⁹⁷³. Cruz Villalón, por su parte, lanzaba una hipótesis según la cual las pilastras, fundamentalmente CV 1 (Fig. 095) y 2 (Fig. 096) fueron el resultado de la llegada a la ciudad de un modelo iconográfico de procedencia foránea. Igualmente, María Cruz proponía una muy interesante reflexión según la cual el formato introducido presentaría una total concordancia con la realización final de las pilastras emeritenses, existiendo en el eventual prototipo todas las unidades ornamentales contenidas en las obras que ahora nos ocupan⁹⁷⁴. En la brillante labor de rastreo de paralelismos llevada a cabo por esta misma autora fueron individualizados algunos ejemplos susceptibles de ser relacionados con estas manifestaciones, los cuales se ubicaban en Constantinopla y en la región de Campania⁹⁷⁵. En el caso de estas últimas podemos apreciar un uso funcional que debió ser análogo al que nuestras piezas tuvieron en Mérida, pero ni el nivel de semejanza ni el amplio segmento cronológico en el cual se ubican los paralelismos manejados parecen lo suficientemente concluyentes como para establecer conexiones concretas.

Según el modelo propuesto por Cruz Villalón, las principales pilastras del aljibe serían el elemento definitorio de un grupo A en el que fueron incluidas piezas de factura tan dispar como CV 253 (Fig. 099), CV 115 (Fig. 081), CV 182 (Fig. 087), o

⁹⁷³ H. SCHLUNK, 1947, p. 252.

⁹⁷⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 166.

⁹⁷⁵ IBIDEM, p. 167.

aquellas en las que estaban presentes las secuencias de hojas verticiladas de dintorno sutil, tales como CV 94 (Fig. 100) que habíamos estudiado en el capítulo anterior. A nuestro parecer, una de las principales problemáticas que encierra este sistema se encuentra en la conversión de las pilastras en un elemento referencial privilegiado desde el punto de vista iconográfico y sobre todo en un eje de derivación *post quem* de carácter casi exclusivo. De cara a la formulación de una propuesta alternativa consideramos muy necesario valorar dos factores de gran importancia. Por un lado, el análisis de los condicionantes que incidieron en la recepción o formulación de nuevos enunciados en el aspecto visual. Por otro, la individualización de aquellos procesos de asimilación y adecuación que los artesanos ejercieron sobre dichas novedades.

En lo que concierne al primero de los presupuestos es preciso decir que en varios puntos del Mediterráneo, esencialmente en aquellos de mayor actividad creadora, se evidencia para el siglo VI una paulatina fijación y concreción de modelos iconográficos en los que se advierten reseñables diferencias con respecto de las manifestaciones producidas durante las dos centurias anteriores. En una interesante aproximación a este particular, Vidal Álvarez ha propuesto que estas modificaciones pudieran haber estado relacionadas con posibles cambios experimentados en la transmisión de los modelos iconográficos⁹⁷⁶. Por nuestra parte nos inclinamos a creer que este fenómeno tuvo en efecto lugar, mas no debe ser aplicado únicamente al ámbito correspondiente a la circulación de fórmulas de ornato a través de distintos soportes y superficies, sino más bien a un contexto cultural en el cual se produce una notable intensificación en el grado de receptividad hacia determinados referentes visuales.

Debemos puntualizar que esta propensión no estuvo ni mucho menos vinculada en exclusiva a aquellas propuestas que aparecieron eventualmente desde las áreas externas. En cuanto a la dinámica de absorción y adaptación de novedades es importante que señalemos aquí que la mayor parte de los talleres escultóricos de esta centuria se caracterizaron, como decíamos, por un modo de operar enormemente pragmático. No faltan ejemplos en Occidente a la hora de ilustrar esta particularidad. Así, los talleres de sarcófagos de la región narbonense, cuyo devenir ha sido estudiado en profundidad, no solamente tendieron a omitir aquellos elementos nuevos llegados de fuera –los cuales les eran conocidos– sino que trabajaron durante todo el siglo VI reelaborando constantemente fórmulas del repertorio local⁹⁷⁷, algunas de ellas de

⁹⁷⁶ S. VIDAL ÁLVAREZ, 2007, p. 40.

⁹⁷⁷ J. P. CAILLET-H. N. LOOSE, *La vie d'éternité*, Paris, 1990, p. 103.

origen muy remoto, las cuales se extendieron hacia Agen e incluso hasta Burdeos y el curso bajo del Garona gracias a su nivel de adaptabilidad y reproductividad.

Las pilastras del aljibe, junto con otras importantes piezas elaboradas siguiendo criterios muy próximos a las mismas, fueron realizadas sin ningún género de dudas por un grupo de artesanos altamente cualificado que debió recibir su formación con casi toda seguridad a lo largo del segundo cuarto del siglo VI. Llegado el momento en el cual el obispo Fidel decidió patrocinar el programa monumental que incluía la reforma de Santa Eulalia, la refacción del atrio y tal vez alguna otra intervención puntual sin determinar por las fuentes, a este grupo le fue encargada la misión de dotar a estos edificios de una dignidad a la altura de las circunstancias. Consideramos que en la gran exigencia demandada por esta ambiciosa empresa se encuentran buena parte de las respuestas inherentes al interrogante que presenta la condición novedosa de estos trabajos.

Veamos cuáles son las principales características de la escultura contenida en las principales pilastras y en otros fragmentos de factura directamente relacionables a las mismas. En primer lugar, lo que más llama la atención del observador es el innegable protagonismo que se le ha conferido a la materialidad de los motivos, especialmente a aquellos vegetales como vástagos, hojas y racimos de uvas. Al mismo tiempo, estos parecen evidenciar una tendencia a ocupar la práctica totalidad de la superficie. Mientras que las realizaciones escultóricas de los estilos teodosianos habían evidenciado cierta propensión a la inserción de las fórmulas decorativas en secuencias enmarcadas, estas últimas reducen ahora su anchura perimetral y su protagonismo en la totalidad de la superficie decorada, adquiriendo los enunciados un mayor carácter expansivo sobre la misma.

En la labra del repertorio se aprecia con claridad la intención de conferir a los elementos representados un sentido volumétrico. De esta forma, en la configuración material de los motivos se aprecian varios matices de diferente intensidad en la intervención realizada sobre el mármol. Estos vienen propuestos mediante incisiones, perfilados y tareas de pulimento que proporcionan una serie de gradaciones que dotan a los esquemas de un notable nivel de naturalismo (Figs. 101 y 102). Asimismo, existe en la dinámica compositiva de estas piezas una singular propensión hacia los elementos curvos abiertos mediante sub-espacios que permiten incorporar elegantes y sutiles rúbricas, fundamentalmente espirales, en las áreas muertas (Fig. 103). Las composiciones poseen un marcado sentido rítmico establecido a partir de trazas curvilíneas sometidas a un patrón fundamentalmente regido por ángulos de sesenta

grados mediante los cuales la secuencia ornamental resulta considerablemente vivificada.

Si tenemos en cuenta algunas excepciones puntuales, podemos decir que en líneas generales la mayor parte de la escultura bizantina realizada a lo largo del siglo VI, fundamentalmente en los ámbitos constantinopolitano, sirio, egipcio y minorasiático, no presenta demasiadas coincidencias con las características que acabamos de definir. Este modo de hacer presente en las pilastras, al que vamos a denominar a partir de ahora talla carnosa, no es ni mucho menos dominante en el mundo oriental, que en esta época muestra una especial preferencia por superficies corpóreas pero regidas por un tipo de labra derivada de las distintas interpretaciones del acanto espinoso, de aspecto más duro y menos grácil. Esta manera de trabajar la piedra ha sido constatada hasta hoy en tan solo una pieza de la colección emeritense, la CV 279 (Fig. 104).

Por este motivo estimamos que si hemos de inclinarnos hacia la individualización de un posible referente concreto que motivara el tipo de intervención escultórica llevado a cabo en las piezas de esta fase, habríamos de hacerlo a favor de la escultura decorativa tardorromana existente en la ciudad. Consideramos que la fuerte impronta monumental que exigía el proyecto de Fidel fue el detonante principal que incrementó el grado de receptividad al cual nos referíamos anteriormente entre los obradores escultóricos emeritenses. Sabemos que al margen de la construcción de la primitiva catedral de Santa María en los años finales del siglo IV y de las reconstrucciones realizadas en tiempos del obispado de Zenón, la empresa monumental de mayor envergadura que se había realizado en la ciudad en los dos últimos siglos había sido la del teatro.

Maximiliano Macías hacía referencia en 1929 a una serie de frisos, tableros, arquitrabes y sofitos cuya presencia verificó él mismo en este recinto⁹⁷⁸. La descripción de Macías se corresponde sin ninguna duda con los fragmentos escultóricos en mármol asociados a la reforma del teatro y conservados en la actualidad en el MNAR (Figs. 105 a 112). Si como todo parece indicar, estas placas fueron elaboradas para decorar el teatro, sería lícito atribuir las a los trabajos de restauración acometidos entre 333 y 337, momento en el cual el *Comites Hispaniarum* Acilius Severus había hecho acto de presencia en la ciudad con el fin de ordenar la realización de dicho proyecto⁹⁷⁹. Las piezas en cuestión se caracterizan por la adecuación de los ejemplos ornamentales del

⁹⁷⁸ M. MACÍAS LIAÑEZ, 1989 (1929), p. 98.

⁹⁷⁹ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 124.

helenismo tardío a la óptica de los escultores constantinianos. En ellas continúa apreciándose la grandilocuencia de la tradición escultórica ornamental romana, si bien se ha impuesto un ordenamiento rítmico de carácter estático –muy propio de la cuarta centuria– que contribuye a la desnaturalización del aparente libero arbitrio que regía las manifestaciones altoimperiales vinculadas a la iconografía de la *Aurea Aetas*.

El teatro, aun habiendo abandonado su primitiva función lúdica, debió ejercer por su monumentalidad un importante grado de atracción que no pasaría desapercibido a los ojos de aquellos que ambicionasen cualquier tipo de intervención destinada al ennoblecimiento material de la ciudad. En los años de Fidel y de Mazona tuvo lugar, no lo olvidemos, el mayor proyecto dirigido a tal fin. Piezas como las que acabamos de mencionar deben representar tan solo una parte del material que, realizado en época de Acilius Severus, habría sido susceptible de ser examinado por los promotores y obradores de finales del siglo VI⁹⁸⁰. No deja de resultar altamente significativo que el tipo de relieve que encontramos en las pilastras y en las piezas bajoimperiales a las que nos estamos refiriendo sea muy próximo desde un punto de vista técnico y compositivo. Podemos tomar buena nota de este particular si comparamos los recursos de ejecución y distribución de las unidades ornamentales presentes en las pilastras de la Alcazaba con aquellos contenidos en los fragmentos del teatro, tal y como proponemos en la Fig. 113⁹⁸¹. La vinculación existente entre ambos conjuntos se aprecia también en el plano intencional, pues los relieves del teatro fueron aprehendidos como un compendio de fórmulas iconográficas sinónimo de grandilocuencia y de monumentalidad.

Desde una perspectiva meramente estética, las conexiones entre ambos programas resultan igualmente estrechas. Nos remitimos a una mención que Antonio Blanco Freijeiro realizó con respecto de las piezas del teatro. Este autor, refiriéndose a los esquemas ornamentales contenidos en dichos fragmentos no dudó en afirmar que “lo más sorprendente es el anticipo de algo que aún estaba por venir en el mundo de la ornamentación”, llegando incluso a vincularlas de pasada con un programa decorativo

⁹⁸⁰ Estos ejemplos se verían completados con otras piezas que tal vez procedentes del teatro se encontrasen para entonces dispersas a lo largo de la ciudad. Un buen ejemplo de este tipo de trabajos nos lo proporcionan otros fragmentos conservados en el MNAR de procedencia desconocida, como el n° inv. CE30157.

⁹⁸¹ A pesar de que entre los dos conjuntos media una fase en la cual el instrumental técnico hubo de pasar por una fase de retraimiento –que debió tener lugar como anunciábamos en el siglo V–, las labores de ejecución realizadas en las pilastras ponen de manifiesto que los escultores debieron emplear un equipo de trebejos que no se limitaba ni mucho menos a herramientas percutoras y percutidas simples como el puntero, el calador o el cincel. La obtención del sentido volumétrico que muestran los motivos vegetales se consiguió mediante el uso de alguna variante de las gradinas y a través de otras herramientas abrasivas.

como el de Qusayr Amra⁹⁸², lo cual no deja de ser muy llamativo a tenor de algunos particulares que tendremos ocasión de comentar más adelante.

Por último, los nexos que existen entre los fragmentos del teatro y el grupo de época visigoda se evidencian también a partir de un punto de vista iconográfico. Tal y como veremos, una parte muy importante de los motivos ornamentales presentes en las piezas altomedievales arranca directamente de esquemas concretos contenidos en este grupo de época constantiniana. En cuanto al enunciado puntual de los vástagos entrelazados con hojas y racimos de uvas recogido en los frentes de las pilastras emeritenses, podemos decir que algo muy semejante debió existir en el repertorio musivo bajoimperial local. Al mismo tiempo, este esquema bien pudo haber sido conocido en Emerita Augusta en el dominio de la escultura decorativa. Esta última afirmación viene respaldada por la presencia en varias realizaciones en mármol de una secuencia ornamental muy semejante que debió existir al menos desde el siglo I, fecha a la cual pertenece la Fig. 114.

Un ejemplo como este último debió estar sujeto a las alteraciones rítmicas y estructurales que los escultores tardorromanos aplicaron a los esquemas ornamentales altoimperiales –de hecho parece bastante lógico pensar que las secuencias análogas presentes en sarcófagos ravenaicos como el llamado de Teodoro (Fig. 115) procedan de este mismo sintagma–, de manera que nos inclinamos a pensar que una o seguramente más obras de este tipo pudieron haber sido las que condicionaron el aspecto de las representaciones vegetales contenidas en las pilastras y en otras piezas. Teniendo en cuenta los indicios que acabamos de enumerar, podemos afirmar que la configuración de todos estos enunciados visuales estuvo en grado de realizarse sin la necesidad de ninguna clase de influencia externa que hiciera las veces de fuerza directriz⁹⁸³.

⁹⁸² A. BLANCO FREIJEIRO, “Miscelánea Arqueológica Emeritense”, *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Badajoz, 1962, p. 28.

⁹⁸³ En este sentido resultaría interesante dirigir la mirada más allá del ámbito peninsular no tanto para encontrar semejanzas o aires de familia sino conductas artísticas semejantes. Uno de los ejemplos más sobresalientes de la escultura arquitectónica tardoantigua como es el programa de San Polieucto en Constantinopla, muestra intenciones análogas a las que encontramos en Mérida. En la decoración de esta iglesia fueron incorporadas una serie de novedades iconográficas que hoy definiríamos como rayanas en la transgresión, caracterizadas por una estrecha proximidad a las realizaciones sasánidas y por un nivel de abstracción decididamente categórico. Desde el punto de vista técnico, sin embargo, lo más sorprendente de estas realizaciones es que en un momento como la década de 520, en la cual el acanto espinoso de tipo siríaco era la norma general en el entorno constantinopolitano, este programa se acomete siguiendo unos criterios de ejecución técnica absolutamente romanos. Algo semejante podemos decir de buena parte de los sarcófagos de Rávena. Todo ello nos lleva a la suposición no de la existencia de una conexión directa entre Mérida y estos dos lugares en concreto, sino más bien de que en aquellos centros productivos en los cuales tuvo lugar un importante volumen de creación vinculado a intenciones monumentales, las manifestaciones del arte romano se constituyeron en una opción referencial de gran atractivo. De esta forma, las creaciones romanas de escultura arquitectónica, fundamentalmente aquellas realizadas con

Como exponíamos, durante la década en la cual tuvieron lugar las reformas realizadas por el obispo Fidel, cabe suponer que debió existir un número elevado de artesanos de distinta formación y cualificación. Lo mismo podemos decir para la época de Mazona pero con una salvedad. Durante el obispado de este último, mucho más largo y e igualmente intenso desde el punto de vista constructivo, los caracteres morfológicos de la escultura local estuvieron sujetos a una dinámica tendente a una mayor diversificación. Será sobre los cimientos de este acrisolado panorama sobre los que se constituirá todo el vocabulario artístico que habría de prolongarse durante los siglos siguientes en diferentes grados de intensidad. Lo mas probable es que en la misma época de Fidel, los escultores que proporcionaron las directrices que caracterizaron a la talla carnosa convivieran con otros que, sin perder de vista las realizaciones de los primeros, se rigiesen mediante diferentes criterios de elaboración.

Frente a las texturas mullidas que presentaban las pilastras del acceso al aljibe que hemos tomando como modelo de la primera tendencia, existe otra corriente que no privilegia tanto el valor volumétrico como el dibujístico. Buenos ejemplos de este modo de hacer son piezas tan importantes como la CV 115 (Fig. 081) o 182 (Fig. 087). En ellas puede apreciarse que la intención de los obradores se dirige a una mayor estimación de las labores de incisión desarrolladas en relieves más bajos y planos. El naturalismo esponjoso y sintético de las piezas anteriores da paso en estas últimas a una interpretación plástica enfocada en intereses analíticos y sumariamente descriptivos.

Podemos llegar a individualizar muy bien esta tendencia dentro de los talleres emeritenses en los frentes principales de las pilastras CV 5 (Fig. 116) y 6 (Fig. 117), que fueron reutilizadas como dinteles en el interior del aljibe de la Conventual. Tanto estas últimas como las dos piezas que acabamos de comentar suponen uno de los primeros jalones hacia la configuración de aquello que a partir de ahora denominaremos talla tapizante. En primer lugar hemos de señalar que todo parece indicar que estas dos obras fueron realizadas o bien en las mismas fechas que las pilastras anteriormente analizadas o bien en una cronología inmediatamente aledaña. Los argumentos que podemos utilizar para sostener esta afirmación se encuentran ya sea en la monumentalidad de las piezas, cuyas dimensiones sobrepasan las de CV 1 a 4 –esta pareja en concreto es el testimonio conservado con mayor superficie decorada- y en el hecho de que la secuencia ornamental que contienen es una variante directa del motivo de la anterior o del que originó a esta última. Al mismo tiempo, a parte de las tareas

posterioridad a la dinastía Severa, presentaban un importante número de coincidencias con los presupuestos emanados de la voluntad artística del siglo VI.

constructivas patrocinadas por Fidel y Masona, y tal vez el hito representado por los llamados “edificios emirales” no existen en Mérida ni testimonios documentales ni evidencias arqueológicas de ningún programa edilicio en grado de haber incorporado piezas de esta magnitud con anterioridad a 835, fecha alrededor de la cual las pilastras fueron trasladadas al interior del aljibe⁹⁸⁴.

Tal y como podemos observar, las pilastras CV 5 y 6 presentan en sus frentes mayores una secuencia de vástagos entrecruzados con el mismo motivo de las uvas y las hojas de parra. Ahora bien, las diferencias que se aprecian con respecto de CV 1-4 son ciertamente considerables desde múltiples puntos de vista. Los artesanos que trabajaron en ellas se han servido de la misma composición primaria, pero si en las pilastras anteriores se había conferido una mayor importancia a la curva abierta, en estas nos encontramos con composiciones circulares manifiestamente cerradas mediante la insistencia en un imperativo concéntrico.

Todos los motivos foliados contenidos en el espacio decorativo apuntan hacia el centro de los círculos o bien hacia el eje sagital del prisma. Los racimos de uvas no hacen sino subrayar esta cadencia, al mismo tiempo que contribuyen a evidenciar que los patrones de angulación empleados en esta pieza no han sido de sesenta sino de noventa grados. Igualmente, las áreas muertas no son utilizadas aquí como un lugar destinado a la elaboración de rúbricas libres sino como un espacio completamente ocluido, evidenciando con ello la intención de estos obradores de llenar el mayor número posible de intervalos entre el relieve y el fondo. Esta característica se advierte con especial clarividencia en el cual han sido resueltas las esquinas inferiores de la composición (Fig. 118)

No deja de resultar altamente sorprendente que este taller, en su afán por suturar hasta la más mínima unidad intersticial haya omitido por completo cualquier intento destinado a dotar a las hojas del capitel de toda verosimilitud (Fig. 119). Estas, desnudas, adquieren un valor predominantemente tectónico. Si detenemos nuestra atención en el modo en el cual ha sido trabajado el vástago principal, nos daremos cuenta del desapego que estos artesanos mostraron hacia cualquier elemento convexo

⁹⁸⁴ En cuanto a los “edificios emirales”, de los cuales tendremos ocasión de ocuparnos brevemente, cabe señalar que uno de los elementos más chocantes que se han desprendido de sus excavaciones es la ausencia absoluta de restos de escultura decorativa, L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 160. Ello nos lleva a la confirmación de la hipótesis según la cual las pilastras del aljibe debieron pertenecer al *atrium* o a lo sumo a alguna de las edificaciones monumentales edificadas en su entorno más inmediato. Resulta muy probable que en el momento en el cual las pilastras fueron incorporadas en su ubicación actual, el conjunto episcopal emeritense continuara desarrollando una buena parte de sus primitivas funciones. En el caso de Barcelona, por ejemplo, todos los indicios apuntan a la supervivencia del *episcopium* local con posterioridad a la conquista islámica, el cual siguió manteniendo su fisonomía original, F. J. MORENO MARTÍN, 2009-b, p. 296.

resaltado mediante maniobras de volumetría como los que vimos en las pilastras anteriores. El tallo ha sido literalmente abierto en dos haces en sentido longitudinal (Fig. 120). A pesar de que no podemos estar hablando en estas dos obras de una talla a bisel sencilla y rudimentaria, sí que estamos en grado de comprobar, a través de pasos como la propia sección realizada en el vástago, que el instrumento de huella dominante en la labra es el cincel. De hecho, sus incisiones se advierten con claridad en varios puntos de la intervención (Fig. 121). Al mismo tiempo, si observamos con detenimiento los fondos de las pilastras de estilo bulboso y de estilo tapiz, veremos que en estas últimas se ha prescindido de las esmeradas labores abrasivas que veíamos antes⁹⁸⁵.

A tenor de lo visto afirmaremos que las pilastras CV 5 y 6 manifiestan una mayor preeminencia de todos aquellos elementos dirigidos a la valoración de la incisión y del sentido dibujístico, tal y como sucedía en las piezas CV 115 y 182 a pesar de que existan sustanciales diferencias entre ellas⁹⁸⁶. De esta forma, podemos decir que en paralelo a la configuración de la talla carnosa, estamos asistiendo al nacimiento de al menos otra corriente bien diferenciada en el seno de los talleres locales. Esta última, cuyas composiciones poseen un carácter mucho más centrípeto, revela una mayor preferencia hacia el aplastamiento de los enunciados contra el plano y se muestra propensa a la valoración de una concepción compartimentada de los sintagmas decorativos. A nuestro juicio, los artesanos que desarrollaron esta corriente detentaban también un alto nivel de capacitación. Sin embargo, teniendo en cuenta la primacía que estos otorgaron al enunciado inciso, consideramos posible que su formación se hubiera realizado alrededor de un núcleo de actividad originariamente ligado a las elaboraciones de carácter popular. En este sentido, esta pareja de pilastras resulta sumamente valiosa, pues nos proporciona una importante información a la hora de analizar otras muchas piezas realizadas en la ciudad y en su entorno durante este intervalo cronológico.

Tal y como ya habíamos expuesto, los modos de hacer asociados a la producción escultórica de carácter artesanal-popular venían determinados por una serie de arbitrios que encontraban, en su mayor parte, orígenes remotos. Uno de los recursos más característicos de dichas corrientes era el manejo recurrente y casi

⁹⁸⁵ Podríamos achacar esta última particularidad al tipo de material, ya que la pareja de pilastras CV 1-2 es de mármol blanco y la 5-6 de mármol gris. Sin embargo, la pareja 3-4, trabajada también en mármol gris, presenta idénticas características formales que 1-2.

⁹⁸⁶ En estas dos últimas realizaciones el estilo predominantemente incisivo está al servicio de la necesidad informativa-descriptiva que requieren dichas piezas desde un punto de vista funcional, tal y como veremos más adelante.

constante de la labra mediante incisión. Al mismo tiempo, en ellas se apreciaba una predisposición inmemorial a la utilización de motivos abstractos rigurosamente geometrizados de los cuales, además de un eventual sentido simbólico, se extrajo la máxima rentabilidad decorativa que podía proporcionar un instrumental sencillo a la vez que limitado, con el que llegaron a obtenerse incluso sorprendentes resultados. Las tradiciones escultóricas populares, a las que la economía de medios proporcionaba involuntariamente unos caracteres sumamente homogéneos en todos los rincones del mundo conocido, continuaron existiendo durante época imperial en un plano de “extra-oficialidad” artística. Con el cese del suministro estético y material proporcionado por el aparato estatal romano dichas prácticas se hicieron visibles.

En el caso concreto de Emerita Augusta cabría decir de estas que no solamente salieron a la luz, sino que estuvieron igualmente sujetas a la enorme dinámica de aceleración producida en las artes con motivo de los proyectos edilicios de finales del siglo VI. Un proceso de intensificación creativa de aquella magnitud posibilitó la convivencia de diferentes soluciones desde el punto de vista técnico a la hora de ejecutar una serie de fórmulas icónicas que se toman, en su inmensa mayoría, del repertorio ornamental romano. Al aparecer en los catálogos, no obstante, diversos sintagmas decorativos originarios de las corrientes populares, y al coexistir al menos dos tipos de soluciones técnicas y estilísticas, tenemos la impresión a primera vista de que el conjunto de obras está regido por una única matriz que de la culminación nos lleva a la degradación. Dicha matriz, al mismo tiempo, ha ostentado un protagonismo tan fuerte a la hora de establecer propuestas de datación como el que ha venido teniendo el sistema tipológico.

Desde nuestro punto de vista, los acontecimientos transcurrieron por una senda sensiblemente diferente. A pesar de la importancia que hemos de conferir a los distintos intervalos que conducen al reflejo desde el modelo, la utilización irregular – técnica y estilísticamente hablando – de determinados patrones icónicos no responde en exclusiva a una fórmula según la cual la muestra primigenia es desvirtuada a través de las copias. En un caso como el que nos ocupa, hemos de considerar igualmente las consecuencias que trajo la coexistencia de más de un modo de hacer y de más de un foco inspirador. A nuestro juicio, esta simultaneidad produjo entre otras cosas un fenómeno de saturación referencial y operacional que quedó plasmado en un profundo eclecticismo⁹⁸⁷.

⁹⁸⁷ Este mismo fenómeno es común en otras sociedades productoras en el Mediterráneo desde el comienzo de la Tardoantigüedad, R. BIANCHI BANDINELLI, 1981, p. 26.

Este último puede apreciarse incluso en una misma obra como es CV 119 (Fig. 122), en la cual todo el encuadre del cancel viene configurado por un modelo estandarizado y preconcebido por una corriente más estrechamente vinculada al ilusionismo de la relievearia tardorromana. El espacio destinado a la representación contiene, sin embargo, una serie de enunciados vegetales simétricos considerablemente ingenuos y muy poco pretenciosos desde un punto de vista naturalista. Esta simultaneidad de criterios divergentes va a producir igualmente una tendencia a la yuxtaposición de dos o más unidades decorativas sobre un mismo esquema, lo cual trajo como resultado una progresiva barroquización de varios enunciados, tal y como se aprecia con claridad en las series de círculos tangentes y secantes o en otras formaciones geométricas y vegetales complejas, sobre todo en las de tipo arborescente.

Ahora bien, una vez introducidos brevemente los dos caracteres técnicos principalmente dominantes en todo el conjunto escultórico durante este período –la talla carnosa y la talla tapizante– cabría realizar una serie de últimas consideraciones. La talla carnosa, como hemos dicho, está estrechamente vinculada con las prácticas escultóricas derivadas de la oficialidad tardorromana, mientras que la tapizante lo está con las tradiciones populares. Podríamos decir que estos dos modos de hacer entraron, de alguna manera, en conflicto entre ellos desde un momento tan temprano como el que ahora nos ocupa. Mientras que la talla carnosa –probablemente dominante en época de Fidel– se presentaba como novedad en tanto que su propuesta se basaba en una reformulación de ciertos elementos asociados a la relievearia antigua, la talla tapizante se rige por una irrefrenable propensión hacia la conservación, basada en la codificación inmediata y en la subordinación de los procesos de ejecución a la praxis artesanal.

De hecho, ejemplos como el que nos proporcionan los esquemas decorativos contenidos en la pareja de pilastras CV 5 y 6 ponen de manifiesto que sus ejecutores estaban familiarizados con una serie de prácticas en las cuales impera el sometimiento de los enunciados visuales a la memoria y a una reproductividad facilitada mediante patrones modulares cerrados como son la circunferencia o la estructura angular de noventa grados. Esta corriente va a ir haciéndose cada vez más manifiesta con el transcurso de los años. Los principios de conservación van a imponer una serie de presupuestos basados en la composición modular⁹⁸⁸ y en una evolución del esquema

⁹⁸⁸ El sometimiento de las prácticas arquitectónicas y escultóricas a parámetros de modulación fue muy frecuente durante esta época en el área Lusitana, V. DORIGO, “Elementi di continuità fra l’architettura asturiana e i precedenti di età visigota e paleocristiana”, *XXXIX Corso di Cultura sull’Arte Ravennate e*

ornamental operada no mediante el enriquecimiento y ni mucho menos mediante la incorporación de novedades, sino a través de la yuxtaposición y la alteración del motivo sobre su misma estructura básica. De este modo, hemos de considerar que los sintagmas decorativos no siempre se degradan, sino que más bien son modificados atendiendo a los elementos que acabamos de enumerar, así como a circunstancias externas como puede ser una eventual disminución del volumen de demanda. Pormenores de este género producirían una ralentización de las dinámicas creadoras que contribuyeron a la erosión, envejecimiento e incluso desaparición de algunos motivos.

A lo largo del siglo VI se aprecia igualmente una primera serie de esfuerzos destinados a embellecer aquellos edificios ubicados extramuros o en zonas limítrofes a la ciudad. Estas prácticas terminarán por sistematizarse fundamentalmente durante la siguiente centuria, en la cual buena parte de los motivos ornamentales propuestos por la metrópoli empiezan a dar el salto al entorno rural de manera gradual. El hecho de que la pieza CV 426 (Fig. 123), correspondiente a un fragmento de imposta o cimacio apareciera en la finca de Cubillana ha llevado a suponer que esta formase parte del programa escultórico contenido en el monasterio de Cauliana⁹⁸⁹. En efecto, parece más que probable aceptar la existencia de labores ornamentales en dicho enclave monástico⁹⁹⁰, sobre todo si tenemos en cuenta la gran importancia que este hubo ostentado a lo largo de los siglos VI y VII. En cualquiera de los casos, la mayor parte de los motivos decorativos presentes en estos asentamientos rurales procedían directamente de aquellos esquemas elaborados con anterioridad en la ciudad.

Por desgracia, las áreas rústicas fueron víctima de ulteriores expolios hasta tal punto que resulta sumamente difícil establecer en ellas un diagnóstico a partir del cual estudiar el modo en el que fueron operados los criterios inherentes al grado de fidelidad hacia los modelos originales. La basílica de Casa Herrera, que sirvió como un importantísimo foco aglutinante de la religiosidad en el entorno rural más cercano a Emerita Augusta poseyó, como veíamos, al menos dos programas decorativos resultado de sendas intervenciones. El carácter de su escultura arquitectónica, lejos de presentarse como un elemento autónomo, está estrechamente ligado a las propuestas y a las directrices emanadas desde la ciudad⁹⁹¹. Estos fragmentos son a día de hoy el

Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Aspetti e problema di archeologia e Storia dell'Arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Alto Medioevo", Bolonia, 1992, p. 252.

⁹⁸⁹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 154.

⁹⁹⁰ IDEM, 2003, p. 266.

⁹⁹¹ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 40.

mejor ejemplo para el estudio de la propagación de las pautas ornamentales centro-periferia a lo largo de un siglo VI caracterizado por el escaso volumen de testimonios materiales de este tipo en otros edificios existentes en las áreas rurales de la Lusitania⁹⁹².

La centuria podría concluirse con las elaboraciones realizadas en otro enclave cercano a la ciudad como es San Pedro de Mérida⁹⁹³. La presencia en dicho lugar de fragmentos de escultura decorativa en los cuales se contienen fórmulas vegetales directamente asociables a los prototipos emeritenses vendría a confirmar la existencia de un profundo vínculo entre los programas ornamentales metropolitanos y aquellos elaborados en su *hinterland*⁹⁹⁴.

A pesar de que la mayoría de los modelos originarios de Mérida se van a perpetuar durante siglos en múltiples regiones de la provincia –y aún más allá–, todo parece indicar que fue a lo largo de la sexta centuria y de los primeros años de la siguiente el momento en el cual existió una mayor fidelidad hacia los enunciados de la capital. A partir de los años centrales del siglo VII, buena parte del repertorio ornamental emeritense va a desarrollarse atendiendo a los diferentes grados de emancipación al cual vendrá sometido en las áreas rurales y en otros centros de producción.

2. El siglo VII. Emérita Augusta: ¿el final de la Edad de Oro?.

Hablar del siglo VII en las artes hispánicas es, especialmente a lo largo de los últimos años, sinónimo de debate. Hasta hace no demasiado tiempo, se sobreentendía que cualquier referencia a las manifestaciones teóricamente producidas durante esta centuria y sus once años de apéndice añadido en la siguiente suponía asumir que estas creaciones fueron realizadas durante la expiración de una fase que desde el espectro político se materializaba en el inherente a la elaboración artística. A día de hoy, hablar del siglo VII en términos arquitectónicos o escultóricos parece difícil si no hemos adoptado de antemano una serie de posicionamientos concretos al hilo, por ejemplo, de las distintas propuestas cronológicas barajadas para el grupo de edificios de la meseta norte que durante décadas fueron tenidos como arquitecturas visigodas de manera casi unánime.

La aceptación de la existencia de estos edificios como elaboraciones propias del siglo VII venía de alguna manera a confirmar que estas manifestaciones hubieron de

⁹⁹² L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 158.

⁹⁹³ A. MARCOS POUS, 1962.

⁹⁹⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 375.

ser un reducido muestrario, a pequeña escala y en el mundo rural, de las empresas constructivas llevadas a cabo en lugares como Toledo, Córdoba, Sevilla o la propia Mérida. Desde esta perspectiva, el discurso construido sobre la base de una séptima centuria preconcebida como un momento de apogeo en la cultura peninsular⁹⁹⁵ poseía un significado a priori incontestable. Así, desde una óptica tradicional, el teórico proceso de decadencia artística iniciado con el final de la Antigüedad encontraría en el siglo VII un intervalo de excepción a la vez que un canto de cisne garantizado entre otras cosas por la existencia del aparato estatal proporcionado por el Reino Visigodo o por la recuperación de ciertas prácticas constructivas como el empleo de sillares cuidadosamente trabajados⁹⁹⁶.

El siglo VII presenta, sin embargo, otros semblantes que en poco o nada tienen que ver con una circunstancia unívoca de apogeo o esplendor, sino más bien con una realidad histórico-artística marcada por enormes contrastes de naturaleza muy dispar. En el caso de Mérida, por ejemplo, sabemos que la vida urbana presenta claros indicios de retraimiento con respecto de los siglos anteriores, en los cuales la ciudad se había desarrollado sobre unas pautas directamente heredadas de la Antigüedad. De esta recesión ciudadana nos hablan, sin ir más lejos, las recientes actividades arqueológicas llevadas a cabo en el área de Morería⁹⁹⁷. En ellas se ha podido constatar no solamente que en Emerita Augusta tuvo lugar un considerable descenso de las labores constructivas, sino que al mismo tiempo la urbe evidencia ciertos síntomas claros de lo que parece haber sido una irrevocable marcha hacia la ruralización, ya manifiesta durante esta fase⁹⁹⁸.

Todas estas circunstancias no deben inducirnos a pensar que la ciudad entró en una dinámica de declive llamada a cesar o a depauperar las manifestaciones artísticas en su conjunto. En primer lugar hemos de decir que durante todo el siglo, Mérida continuó siendo la ciudad más importante de la Lusitania, que es lo mismo que afirmar que seguía siendo la urbe de referencia de una provincia que, junto con la Bética, fue el área territorial de mayor densidad demográfica de toda la Península. Sus fronteras seguían albergando un panorama multiétnico plurisecular en el cual la población de etnia goda, que en estos momentos se erige como grupo dominante, presenta un elevado nivel de condensación desde el punto de vista numérico⁹⁹⁹. Igualmente, hemos

⁹⁹⁵ R. COLLINS, 2005, p. 151.

⁹⁹⁶ T. HAUSCHILD, 1982.

⁹⁹⁷ M. ALBA CALZADO, "Ocupación diacrónica del área arqueológica de Morería (Mérida)", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, nº 1, 1994-1995, pp. 285-316.

⁹⁹⁸ IDEM, 1999.

⁹⁹⁹ E. A. THOMPSON, 1969.

de contar con la existencia de una población flotante constituida por los peregrinos que siguieron llegando a la ciudad con el fin de visitar las celebradas basílicas locales y venerar sus afamadas reliquias¹⁰⁰⁰. Al mismo tiempo, en un momento de trance en lo económico condicionado por una serie de adversidades climáticas y por la paulatina dispersión del otrora inmenso patrimonio episcopal, la iglesia emeritense será la única autoridad que en la capital se encuentre en grado de patrocinar creaciones edilicias de cierta envergadura¹⁰⁰¹, lo cual va a asegurar la pervivencia de la mayor parte de los usos artísticos que habían venido configurándose a lo largo de los siglos anteriores.

Uno de los principales obstáculos con los que nos encontramos a la hora de realizar un estudio en profundidad de la circunstancia emeritense a lo largo del siglo VII es de nuevo la escasez de fuentes documentales. A partir de esta centuria se abre un largo período para cuyo análisis el territorio extremeño no cuenta con el respaldo de una tradición historiográfica tan asentada como la que se ha centrado en lugares como Toledo y su área de influencia. Es preciso llamar la atención, empero, sobre el elevado número de testimonios epigráficos que ha proporcionado el registro arqueológico en todo el territorio lusitano para esta fase –considerablemente más nutrido que el que presentaba el siglo VI-¹⁰⁰². A pesar de que estos datos pueden resultar de gran utilidad, su inserción en un contexto cultural de más amplio alcance viene fuertemente determinada por la ausencia de fuentes de carácter textual.

Además de que Mérida pasa a un segundo plano en las menciones de los historiadores y cronistas de la época, no poseemos relaciones detalladas de acontecimientos como aquellas que las *VSPE* –redactadas precisamente en estos años– nos proporcionaron para la centuria anterior. No deja de resultar paradójico que en un momento como el que nos encontramos, caracterizado por la fragmentación de la información y por un silencio casi absoluto acerca de cualquier actividad constructiva¹⁰⁰³, la atención prestada al elemento artístico, especialmente en su dimensión religiosa¹⁰⁰⁴, haya sido muy superior a la que se ha conferido a cualquiera de los tres siglos anteriores, e incluso a la suma de todos ellos.

En otro orden de cosas, cabe señalar que durante esta centuria tiene lugar la verdadera “eclosión monástica” que habían reflejado los textos desde los años centrales

¹⁰⁰⁰ En este contexto cabe mencionar la peregrinación realizada por San Fructuoso, que desde El Bierzo llega a la capital del Guadiana sirviéndose de la calzada romana que salía desde Braga, P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 2000, p. 153.

¹⁰⁰¹ P. MATEOS CRUZ, “*Augusta Emerita*, de capital de la *Diocesis Hispaniarum* a sede temporal visigoda”, *Sedes Regiae (An. 400-800)*, Barcelona, 2000, pp. 491-520.

¹⁰⁰² J. L. RAMÍREZ SÁDABA- P. MATEOS CRUZ, 2000.

¹⁰⁰³ P. MATEOS CRUZ, 2003, p. 238.

¹⁰⁰⁴ B. FRANCO MORENO, 2008, pp. 73-74.

de el siglo anterior¹⁰⁰⁵. Hemos de entender este complejo proceso como un fenómeno motivado en gran medida por la necesidad de extender el control de la autoridad eclesiástica a las áreas rurales desde un punto de vista tanto material como espiritual. Buena parte de la actividad pastoral llevada a cabo a lo largo de esta época se dirigió hacia los campos, donde el paganismo residual aún encontraba focos activos de desarrollo, tal y como se desprende de la documentación conciliar. Sin embargo, esta proyección de las prácticas eclesiales hacia el *pagus* no está exenta de ciertos elementos contradictorios.

Por un lado, sabemos que se trató de realizar una labor de cristianización en amplias áreas rurales. Para la consecución de esta empresa no se dudó en potenciar el culto a las reliquias de los mártires en un ámbito rural-parroquial al cual la jerarquía eclesiástica debía dotar de una serie de sostenes catequéticos, prácticas litúrgicas e incluso de preceptos constructivos –y por ende ornamentales– que reflejasen a pequeña escala aquellos emanados de la metrópolis. Sin embargo, para los años finales de la centuria, el propio Égica se lamentaba del abandono de innumerables iglesias parroquiales en todas las diócesis del Reino¹⁰⁰⁶.

Todas estas circunstancias no hacen sino reforzar la idea de que el siglo VII representa, desde múltiples puntos de vista, un segmento cronológico en la cual los elementos continuistas conviven con una serie de procesos de fragmentación que a nuestro juicio, se han tratado de vincular erróneamente con la conquista musulmana y el colapso del estado visigodo. En el caso de Mérida, hemos de decir que el principal punto de ruptura se presenta mediante la devaluación de la condición privilegiada de la ciudad desde un punto de vista político y más tarde religioso. El afianzamiento de la capitalidad toledana y con ella del Reino Visigodo supuso la creación de un órgano de estatalidad a gran escala que fagocitó aquellas entidades de autonomía y autoridad regional, entre las cuales Mérida había alcanzado las mayores cotas de desarrollo.

Cuestiones de naturaleza geográfica, unidas al recelo de los diligentes godos hacia una ciudad muy vinculada a sus líderes religiosos y a su pasado hispanorromano terminaron por situar a Toledo a la cabeza del panorama económico y religioso peninsular. Cuando en el año 624 tiene lugar la definitiva expulsión de los últimos reductos de imperiales existentes en el litoral hispano, el eje geopolítico del reino terminó por desplazarse hacia el centro¹⁰⁰⁷, condenando a las regiones occidentales a una condición periférica que habría de hacerse cada vez más evidente. Si a partir del

¹⁰⁰⁵ F. J. MORENO MARTÍN, 2009-b, p. 279.

¹⁰⁰⁶ R. GONZÁLEZ SALINERO, 2009, p. 16.

¹⁰⁰⁷ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 105.

siglo VIII y con motivo del establecimiento de un núcleo de autoridad cristiana en la franja cantábrica iba a nacer lo que podríamos llamar el mito de Toledo¹⁰⁰⁸, ya desde la segunda mitad de la centuria anterior había nacido el mito de Mérida. Este último puede ser rastreado no tanto en las fuentes escritas como en diferentes intenciones manifiestas en las áreas lusitana¹⁰⁰⁹, galaica¹⁰¹⁰, cartaginense¹⁰¹¹ y bética¹⁰¹².

Focalizando nuestra atención en los procesos de creación y representación artística hemos de decir que esta centuria se caracteriza fundamentalmente por el continuismo de una serie de factores remotos y recientes¹⁰¹³ en constante sometimiento a los avatares dictados por la circunstancia histórica. Esta última va a determinar de buen grado las distintas necesidades vinculadas a la práctica arquitectónica y con ellas a la producción de escultura decorativa. Tales manifestaciones, como veremos, quedan sujetas a determinados patrones de desarrollo principalmente enraizados en la rica tradición local. A veces, los motivos ornamentales se presentarán bajo el aspecto que les confiere la madurez asociada a la culminación de un largo proceso. En otras ocasiones, estos mismos esquemas van a colisionar con lo que podríamos denominar un dique evolutivo igualmente producido por la reiteración de las fórmulas. Como alternativa a esta última eventualidad no faltarán algunos recursos a la hora de proporcionar nuevas salidas al discurrir de las necesidades propias de la representación artística.

¹⁰⁰⁸ I. BANGO TORVISO, “L’Ordo Gothorum et sa survivence dans l’Espagne du Haut Moyen Age”, *Revue de l’Art*, n° 70, 1985, pp. 9-20.

¹⁰⁰⁹ Cabe reseñar que las labores edilicias y la voluntad propagandística asociada al culto de San Mancio en Évora y en sus alrededores a lo largo del siglo VII estuvieron directamente inspirados en las maniobras que en este sentido venían siendo operadas en Mérida desde hacía mucho tiempo.

¹⁰¹⁰ Esta particularidad puede apreciarse en las fundaciones eclesiásticas habidas lugar en dicha provincia a lo largo del siglo VII. La proliferación de advocaciones dedicadas a Santa Eulalia en Galaecia –Santa Eulalia de Bóveda, Santa Eulalia de Tines, Santa Eulalia de Portorroibo-, pueden estar indicándonos que el fenómeno monástico y parroquial en estas tierras tal vez fuera vehiculado en buena medida por grupos humanos procedentes de la misma Mérida o de sus zonas geográficas limítrofes, R. SANZ SERRANO, 2009, p. 516.

¹⁰¹¹ Las autoridades eclesiásticas toledanas tuvieron muy presentes todos aquellos elementos vinculados a la tradición hagiográfica y a la escenificación del culto a Eulalia a la hora de potenciar la veneración a Leocadia, la santa local.

¹⁰¹² El obispo Pimenio de Medina Sidonia llevó a cabo un exitoso programa constructivo en el seno de su provincia en el cual puede advertirse la voluntad de emular a la figura del obispo edificador. Esta última, no lo olvidemos, había encontrado entre los metropolitans emeritenses a sus representantes más preclaros dentro de la totalidad ofrecida por el panorama peninsular.

¹⁰¹³ A la pervivencia de un importante bagaje cultural de tradición bajoimperial hay que añadir la existencia de elementos aparecidos en un contexto cultural paleocristiano más reciente, tal y como puede apreciarse, por ejemplo, en la fisionomía y en los usos constructivos estudiados en la basílica del Tolmo de Minateda, S. GUTIÉRREZ LLORET-P. CÁNOVAS GUILLÉN, “Construyendo el siglo VII: arquitecturas y sistemas constructivos en El Tolmo de Minateda”, en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009), p. 94.

2.1. La *Hispania Gothorum* y los contextos mediterráneos.

No deja de resultar un dato sumamente significativo el hecho de que la historiografía tradicional, en sus referencias al siglo VII, traslade a un plano secundario el discurso de las influencias foráneas que habrían contribuido a caracterizar al arte de la Península Ibérica desde el final del Imperio Romano. La implantación de un ente de estatalización territorial a gran escala, el Reino Visigodo, habría de ser un nuevo elemento de oficialidad política al cual se hacía preciso asignar un arte. Este “arte visigodo” se presentaba como una bisagra temporal de elasticidad relativa hacia el ulterior arte hispanomusulmán en su versión emiral y hacia el anterior arte tardorromano en su versión paleocristiana. Ahora bien, cabría preguntarse desde la perspectiva que nos ofrece el propio siglo VII en qué medida el arte que creemos manejar en él presentaría, como todo parece indicar, una serie de síntomas de madurez. Al mismo tiempo, no estaría de más cuestionarnos con respecto de qué –e incluso de cuándo– se justifica dicha veteranía en las manifestaciones plásticas. Con el fin tratar de resolver ambas cuestiones, consideramos de especial importancia volver a dirigir la mirada hacia el amplio contexto cultural que nos ofrece el mundo mediterráneo a lo largo de estos años.

Uno de los principales problemas que encontramos de cara a incorporar a la Península Ibérica en un marco de carácter global durante el siglo VII vuelven a ser las fuentes escritas. A tenor de estas, no podemos estar completamente seguros a la hora de elaborar hipótesis objetivas sobre si el estado visigodo presentó o no un carácter lo suficientemente autocrático como para poder hablar de la existencia de un cierto hermetismo voluntario en el mismo durante el siglo VII¹⁰¹⁴. En cierto sentido, lo que sí parece claro es que a pesar de que el tráfico de mercancías, objetos, ideas y personas físicas continuó existiendo, con la paulatina consolidación de una autoridad civil y eclesiástica visigoda se aprecia una cierta relativización en el grado de permeabilidad hacia ciertos elementos foráneos. Tal vez como resultado del celo dirigido a conservar las estructuras internas propias del sistema de gobierno godo, o a causa de las suspicacias levantadas por los propios eclesiásticos hispanos hacia todo aquello que llegase del exterior, la receptividad de la Península, al menos desde la postura oficial, tendió a disminuir, como lo hizo también el conocimiento que en ella se tenía de los

¹⁰¹⁴ En esta dirección, una labor centrada en el análisis comparativo de dos de las fuentes principales para este período, como son Isidoro de Sevilla y Gregorio de Tours no hará sino poner en evidencia las manifiestas intenciones partidistas que rigen la obra de ambos con respecto de la actividad política desarrollada por el reino visigodo.

asuntos sucedidos fuera de sus fronteras¹⁰¹⁵.

Las fuentes escritas en grado de informarnos sobre las actividades mercantiles habidas lugar en el Mediterráneo Occidental coinciden en poner de manifiesto que el desplazamiento regular de navieros descendió a lo largo del siglo VII¹⁰¹⁶. Esta circunstancia debió evidenciarse aún más a lo largo de la segunda parte de la centuria, especialmente en lo concerniente al trato comercial con los puertos orientales. Prueba de ello nos la ofrece el particular interés mostrado por la documentación jurídica visigoda hacia estos asuntos. Los monarcas de Toledo, conscientes de que el estado no poseía los medios suficientes para garantizar las importaciones de determinados productos, delegó de alguna manera el desarrollo de dichas actividades en una serie de particulares mencionados en los documentos con el nombre de “mercatores”, “naviculari” o “negotiatores”. Este tipo de franquicias comerciales impulsadas por iniciativa privada habían existido al menos desde el siglo IV, como ya tuvimos ocasión de exponer. En el undécimo libro del *Liber Iudiciorum* promulgado por Recesvinto en 654 se contiene el capítulo titulado *De transmarinis negotiatoribus*, donde se dedican cuatro leyes a la regularización de las actividades desempeñadas por estas gentes del mar¹⁰¹⁷. En el mismo documento se menciona igualmente a la colonia de orientales que desde hacía siglos residía en Mérida.

Las solícitas disposiciones del *Liber Iudiciorum* hacia este género de intercambios parecen auspiciar lo que estaba por suceder en los años inmediatamente posteriores, pues a lo largo de la segunda mitad del siglo VII empiezan a decrecer de manera considerable todas las importaciones de productos de lujo que en poco volumen habían llegado a la Península a lo largo de las centurias anteriores. En el caso de Mérida es probable que este goteo cesase incluso antes, alrededor de la década de 630¹⁰¹⁸. Hasta aquel momento, y en gran parte con motivo de los movimientos peregrinales y de la pujanza económica de la diócesis, la presencia de estos productos destinados a formar parte de los mobiliarios litúrgicos de lujo –orfebrería, textiles, libros, etc. - no habría resultado del todo extraña¹⁰¹⁹. Desde el segundo tercio de la centuria, y en coincidencia con los síntomas manifiestos de una situación económica en

¹⁰¹⁵ En las obras de San Isidoro se aprecian importantes carencias en lo referente al conocimiento de las cuestiones de Oriente, M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 53.

¹⁰¹⁶ S. I. MARIEZKURRENA, 1999, p. 156.

¹⁰¹⁷ E. CÓRCOLES OLAITZ, “El comercio marítimo en el reino visigodo. Los “transmarini negotiatores” en el siglo VII”, S. BELLO RODRÍGUEZ- J. L. ZAMORA MANZANO (coords.), *El Derecho comercial, de Roma al Derecho moderno. IX Congreso Internacional, XII Iberoamericano de Derecho Romano*, Vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, 2007, pp. 220-222.

¹⁰¹⁸ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 101.

¹⁰¹⁹ No hemos de olvidar sin embargo que la cantidad de estos objetos, cuya afluencia no pasó de ser esporádica, debió representar un volumen escaso.

vías de irremisible devaluación en el episcopado emeritense, la ciudad debió ser desplazada a un segundo plano como destino mercantil de unas rutas que, insistimos, empezaban a decrecer. Desde entonces, Mérida se vio avocada a formar parte de radios comerciales de alcance cada vez menor, hasta tal punto que con el declinar del siglo la capital del Guadiana se encontraba integrada en circuitos de intercambio de naturaleza fundamentalmente regional.

Dentro de estos entramados mercantiles de menor dimensión en el seno mediterráneo hemos de considerar que la Lusitania, como el resto de la Península, continuó manteniendo una serie de estrechos lazos de cariz casi exclusivamente comercial con el entonces Exarcado de Cartago. Del Norte de África arribó a las principales ciudades de Hispania –Mérida entre ellas– una amplia gama de productos alimenticios, especialmente aceite, así como manufacturas cerámicas –muchas de ellas llegadas directamente del ámbito balear– y una buena parte de la vajilla de uso cotidiano¹⁰²⁰. Por nuestra parte cabe señalar que las reservas que habíamos manifestado al respecto de una supuesta influencia norteafricana en el repertorio de la escultura emeritense se agudizan aún más si cabe a lo largo de esta centuria. Tal afirmación puede ser fundamentada a través del análisis del componente de variabilidad morfológica presente en los esquemas locales durante este período, que es mínimo al tiempo que manifiestamente replegado.

En cuanto al discurso de las relaciones artísticas existentes entre Hispania y otros lugares del Mediterráneo Occidental tales como la Galia merovingia o la Península Itálica conviene adoptar una serie de criterios particularmente cautelosos para la fase que ahora nos ocupa. Si en algo asemeja la escultura hispánica a la realizada en dichas áreas geográficas es en su marcada condición auto-derivativa. Los efectos de la regionalización producida en Occidente a causa del nuevo orden social terminaron por clausurar gradualmente todos aquellos rasgos resultantes de la *koiné* cultural y estética que había caracterizado a los siglos anteriores. Partiendo de los múltiples patrones icónicos directamente heredados de aquella tradición, las distintas áreas de Europa van a profundizar en sus respectivos sustratos ornamentales sobre la base de unos condicionantes de naturaleza muy dispar –aparición de nuevos mecenas, disponibilidad de materiales, etc.-.

Así, la tercera oleada del influjo bizantino en Hispania, propuesta por Schlunk

¹⁰²⁰ A. V. RIBERA I LACOMBA-M. ROSELLÓ MESQUIDA, “*Valentia* en el siglo VII, de Suintila a Teodomiro”, en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009), p. 200.

para el siglo VII a través de Sicilia y del sur de Italia¹⁰²¹ se antoja difícilmente sostenible a día de hoy habida cuenta de que la mayor parte del volumen de trabajos escultóricos realizados en el área transalpina atendiendo a unas mínimas pautas de novedad se realizó en las regiones septentrionales, tales como Milán, Monza o Castelseprio¹⁰²². Otra serie de productos de elaboración artesanal de alta gama, como son los adornos personales destinados fundamentalmente a las clases diligentes, han sido traídos muchas veces a colación a la hora de analizar las relaciones artísticas existentes entre el mundo oriental e Hispania a lo largo de esta centuria. Este tipo de piezas, que siguieron llegando a la Península tanto a través del litoral atlántico como del mediterráneo¹⁰²³, no deben ser tenidas como un indicativo global a la hora de encontrar fuentes de inspiración de naturaleza unánime en el dominio artístico, sino más bien como un efecto de moda asociado al sentido de exclusividad anhelada por sus portadores.

Existió, sin embargo, una serie de movimientos de población en dirección Este-Oeste a lo largo de este siglo que deben ser recogidos en este apartado. En primer lugar es necesario mencionar que con motivo de la caída de Alejandría en manos persas en 618, y sobre todo cuando las tropas de Cosroes II se emplazaron en las inmediaciones del desierto libio, varios grupos de población, especialmente clérigos, se refugiaron en tierra extranjera portando con ellos reliquias y tesoros. A pesar de que algunos de estos colectivos encontrasen cobijo en territorio peninsular¹⁰²⁴, cabe suponer que su huida se realizase hacia aquellas áreas sometidas a la administración bizantina -en las cuales ellos mismos quedaban englobados-, tales como el sur de Italia, las islas mediterráneas o el África noroccidental¹⁰²⁵.

Otro tipo de desplazamientos igualmente forzosos fueron los llevados a cabo por parte de aquellos clérigos orientales que no habían terminado por ajustar su doctrina a la heterodoxia del dogma cristológico. Es esta una circunstancia de la que tenemos noticias concretas en Hispania, pues se sabe que un obispo sirio de nombre Gregorio estuvo presente en el II Concilio de Sevilla celebrado en 619. En el sínodo, este individuo tuvo ocasión de exponer su doctrina, en la cual negaba la existencia de la doble naturaleza de Cristo. Al mismo tiempo, Isidoro de Sevilla alude con frecuencia

¹⁰²¹ Esta habría incidido no solamente en obras emeritenses sino también en otras piezas como las conservadas en Lisboa o en la placa de Salvatierra del Tormes (Salamanca).

¹⁰²² R. CORONEO, 2007, p. 58.

¹⁰²³ J. VILELLA MASANA, "Recerques sobre el comerç baix-imperial del nord-est de la Península Ibèrica", *Pyrenae*, 19-20, 1983, p. 200 y ss.

¹⁰²⁴ Poseemos noticia de una mesa de altar perdida en Tarragona en la cual se contenía una inscripción conmemorativa alusiva a un tal Stephanus, originario de Alejandría, J. VIVES, 1942, n° 556.

¹⁰²⁵ M. VALLEJO GIRVÉS, 2004, pp. 143-144.

en sus escritos a estos personajes en tanto representantes de lo que él llama la “herejía acéfala” -monofisitas-¹⁰²⁶.

La tercera y última gran diáspora procedente de Oriente fue aquella producida por la invasión musulmana de los territorios que habían pertenecido originalmente al emperador bizantino. Este gran movimiento constó fundamentalmente de dos fases. La primera de ellas fue la conformada por todos aquellos individuos que escaparon de Siria, Palestina o Egipto en dirección hacia las regiones norteafricanas situadas al oeste de los golfos de Túnez y de Hammamet, aún fuera del alcance de las tropas musulmanas ¹⁰²⁷. Esta oleada estuvo compuesta por los grupos de población norteafricana que optaron por el exilio a medida que las conquistas islámicas se consolidaban en el África septentrional. La fecha clave para ubicar tales movimientos parece haber sido la caída de Cartago en 698, momento en el cual otros colectivos emplazados originariamente en áreas más al oeste de la capital del exarcado pusieron rumbo hacia otras tierras, privilegiando como destino las islas mediterráneas y la Península Itálica, sobre todo Roma ¹⁰²⁸.

Una vez más y teniendo en cuenta el importante volumen de estos desplazamientos forzados, en especial del último de ellos, hemos de considerar que los grados de interacción existentes entre Hispania y el resto de las provincias mediterráneas continuaron manteniéndose en un nuevo contexto. Sin embargo, la condición subordinada que tradicionalmente se le había otorgado a las iglesias hispanas con respecto de aquellas norteafricanas no posee, para el momento en el que nos encontramos, ninguna viabilidad, tal y como puede verse en la actitud autosuficiente manifestada por el clero peninsular. Más allá de las circunstancias históricas producidas por exilios o trasvases de población de diversa magnitud, hemos de señalar que todas aquellas fuentes alusivas a contactos culturales de naturaleza ultramarina llevados a cabo con cierta regularidad se rarifican rotundamente durante

¹⁰²⁶ F. M. BELTRÁN TORREIRA, “Siervos del Anticristo (La creación del mito histórico del enemigo interno en las fuentes hispanovisigodas), *XIII Semana de Estudios Medievales. Memoria, mito y realidad en la historia medieval. Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 2002*, Logroño, 2003, p. 88. A pesar de las reservas del clero hispanovisigodo hacia los sacerdotes bizantinos, no es extraño encontrarnos a lo largo del siglo VII con el desarrollo en las iglesias hispánicas de fiestas religiosas de origen oriental, especialmente antioqueno, que derivarían del sentido de emulación ejercido desde el siglo V hacia las prestigiosas sedes históricas de la Cristiandad.

¹⁰²⁷ Podemos situar este movimiento entre los años de 640 (con Jerusalén y Alejandría ya en manos de las tropas de Omar), y finales de la década de 680.

¹⁰²⁸ M. VALLEJO GIRVÉS, 2004, pp. 152-153.

la segunda mitad del siglo¹⁰²⁹. No obstante, no deja de resultar ciertamente revelador el hecho de que a partir de estas fechas –años centrales de la centuria-, estudios relativamente recientes hayan intentado proponer un punto de partida desde el cual reformular todo el discurso de las influencias orientales en el arte peninsular –tomando en esta ocasión las artes muebles como principal canal de transmisión-, lo cual ha generado una serie de nuevas contradicciones aún por resolver¹⁰³⁰.

Tal y como señalábamos al inicio del presente apartado, es probable que durante los años en los cuales nos encontramos tuviera lugar un cierre de las fronteras peninsulares operado a nivel ideológico. Es necesario atender a este fenómeno concreto a partir de una perspectiva desde la cual puedan ser individualizados los múltiples procesos de autoafirmación colectiva que simultáneamente se desarrollaron en la Cristiandad a lo largo de esta centuria. De hecho, algunos autores han sostenido que este período de la historia europea viene caracterizado por la existencia de una profunda crisis de identidades que, operada en una dimensión global, fue motivada por factores de diversa índole pero con un denominador común. De alguna manera, a lo largo del siglo VII se tomó verdadera conciencia de que muchos de los nudos que hasta entonces habían unido a las sociedades mediterráneas con el mundo antiguo se habían deshecho¹⁰³¹. Este proceso, manifiesto en casi todos los rincones de la Cristiandad, llegaría a adquirir en ocasiones un carácter traumático, tal y como sucedió en aquellos territorios que tras la abrumadora irrupción islámica habían permanecido bajo dominio de la administración bizantina¹⁰³².

En el caso hispánico, algunas de las cuestiones inherentes a la necesidad de individualización y de autoafirmación de los colectivos se explican por sí solas después de hacer un breve repaso a la actitud mostrada por las autoridades civiles y religiosas ante cualquier indicio de alteridad. Buen ejemplo a la hora de ilustrar esta tesitura es la implantación y ulterior sistematización de una política anti-judía abiertamente manifiesta desde el reinado de Sisebuto (612-621). La jerarquía eclesiástica

¹⁰²⁹ Los vacíos documentales no solamente se hacen notar en el aspecto concerniente a los vínculos con el Mediterráneo Oriental sino que pueden apreciarse incluso en los contactos existentes entre Hispania y regiones más próximas como Argelia o Túnez.

¹⁰³⁰ J. M. HOPPE, 2001, p. 323.

¹⁰³¹ J. F. HALDON, “Constantine or Justinian? Crisis and Identity in imperial propaganda in the seventh century”, P. MAGDALINO (ed.), *New Constantines, The rhythm of imperial renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries*, Aldershot, 1995, pp. 96 y ss.

¹⁰³² A lo largo del siglo VII, especialmente durante sus décadas finales, empiezan a ponerse de manifiesto en el Imperio Bizantino los primeros titubeos doctrinales acerca de la licitud de las imágenes. Tales dudas y reticencias van a intensificarse exponencialmente en un breve espacio de tiempo hasta que, instaladas en el seno de las posturas oficiales, terminen por provocar el advenimiento de la Iconoclastia alrededor de 730.

hispanovisigoda tampoco hizo especiales alardes de tolerancia y menos aún de aperturismo con respecto de aquellos elementos procedentes de allende las fronteras del reino. Se ha señalado en más de una ocasión que los padres toledanos trataron de desarrollar una serie de acciones dirigidas a establecer unos márgenes de diferenciación no solamente con Constantinopla¹⁰³³, sino con otros centros de la *oecumene* cristiana¹⁰³⁴.

Consideramos que las circunstancias que acabamos de exponer, desde las alteraciones producidas en los contactos materiales hasta estas últimas apreciaciones de naturaleza ideológica, incidieron considerablemente en las realizaciones artísticas del siglo VII. De esta forma, la escultura decorativa realizada en Mérida a lo largo de estos años se define por un marcado carácter individualista. Aunque podamos llegar a hablar, como lo haremos, de un cierto grado de barroquismo ornamental, las líneas generales que nos ofrecen las piezas de esta fase ponen en evidencia que nos encontramos ante un arte menos permeable a la novedad y profundamente auto-reflexivo. Tal y como hemos señalado, esta particularidad no es exclusiva de Mérida, sino que puede apreciarse desde una óptica macroscópica en otros centros de producción activos a lo largo de esta centuria. A nuestro juicio, es en este proceso de repliegue y auto-derivación donde reside la madurez de unas fórmulas ornamentales obtenidas en tanto desenlace de un segmento cronológico amplísimo. Tales fórmulas, no obstante, se mostrarán resueltas a evolucionar a partir de unos factores que en su mayor parte se hallan profundamente enraizados en los ya aludidos mecanismos de cariz propioceptivo.

2.2. Mérida, una ciudad del *Regnum Visigothorum*.

Hemos querido esbozar en el título de este epígrafe uno de los principales rasgos que caracterizan la condición de la capital del Guadiana a lo largo del siglo VII. Si en la centuria anterior la ciudad se hubo distinguido por alcanzar un desarrollo autónomo sin parangón en el dominio peninsular, durante la presente pasa a ser integrada en una unidad gubernamental de mayor amplitud geográfica. Esta última particularidad va a determinar por completo los destinos de la urbe a todos los niveles durante más de cien años, incluida la producción de escultura ornamental.

Tras el fallecimiento de Mazona en el año 605, la silla episcopal emeritense es

¹⁰³³ F. M. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, 2004, p. 174. Asimismo, el anti-bizantinismo de Isidoro de Sevilla es de sobra conocido, F. M. BELTRÁN TORREIRA, 2003.

¹⁰³⁴ M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 471.

ocupada por Inocencio, que permanecerá en ella durante alrededor de una década. En el momento en el cual Inocencio es alzado a tal dignidad, la sede se encontraba en el cenit de su desarrollo económico y cultural. Las estructuras vigentes en la cléricatura local, implantadas durante las décadas anteriores, aseguraban con creces la formación de nuevos hombres de iglesia, tal y como puede apreciarse al respecto de lo que debió ser un desarrollado sistema de diaconado en los años finales del siglo VI¹⁰³⁵. Al morir Inocencio, el nuevo líder de la comunidad emeritense es Renovado, quien habiendo recibido su formación eclesiástica en el monasterio de Cauliana, no solamente va a ser el último metropolitano citado en el contenido de las *VSPE*, sino también el último en recibir sepultura en la cripta ubicada bajo el altar de Santa Eulalia junto con Paulo, Fidel, Masona y su inmediato predecesor¹⁰³⁶.

A Renovado le sucede Esteban I, que ocupa la cátedra metropolitana entre los años 632/633 y 637. Para estas mismas fechas queda recogido un acontecimiento que aun pudiendo resultar a priori de naturaleza episódica no puede ser pasado por alto, especialmente si atendemos a las particulares circunstancias que se ciernen sobre Mérida en el curso de esta década de 630. Nos estamos refiriendo al hallazgo en la ciudad de un tremis acuñado entre 631 y 633 en cuya leyenda se alude a un tal Iudila en condición de “*rex*”¹⁰³⁷. Al mismo tiempo, poseemos noticia de la aparición de una acuñación monetar con idéntica leyenda en Granada ¹⁰³⁸. Iudila debió proclamarse rey en algún momento inmediatamente posterior a la deposición forzosa de Suintila, auspiciada por Sisenando en connivencia con Dagoberto de Neustria y con buena parte de la jerarquía eclesiástica hispana en cuyo embrión de hostigamiento debieron encontrarse, a nuestro parecer, aquellos obispos partidarios de una centralización administrativa en beneficio de la sede toledana. El IV Concilio de Toledo, celebrado en 633, no solamente deja entrever una relación de mutua conveniencia entre Sisenando y la alta cléricatura capitalina y afín¹⁰³⁹, sino que toma una serie de medidas contra todos aquellos traidores que en adelante pretendieran usurpar el trono. Las disposiciones

¹⁰³⁵ Todo parece indicar que el archidiácono Eleutherius, sepultado en el interior de Santa Eulalia y retratado no con demasiada deferencia en las *VSPE*, estaba llamado a suceder a Masona en calidad de metropolitano de la Lusitania antes de que le sobreviniera una muerte “milagrosamente” prematura. Este particular resulta lo suficientemente esclarecedor a la hora de tomar conciencia del grado de autogestión y planificación que existía en la sede durante los años de su máxima autonomía.

¹⁰³⁶ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 151.

¹⁰³⁷ G. C. MILES, *The coinage of the Visigoths of Spain. Leovigild to Achila II*, Nueva York, 1952, pp. 30 y 321.

¹⁰³⁸ R. COLLINS, 2005, p. 72.

¹⁰³⁹ L. A. GARCÍA MORENO, “La oposición a Suintila: iglesia, monarquía y nobleza en el reino visigodo”, M.A. LADERO QUESADA- V. A. ÁLVAREZ PALENZUELA- J. VALDEÓN BARUQUE (coords.), *Estudios de Historia Medieval. Homenaje a Luis Suárez*, 1991-b, pp. 195 y ss.

conciliares concluyen con la excomunión tanto de Suintila como de un tal Geila, mencionado como hermano del primero¹⁰⁴⁰.

Estas circunstancias nos llevan a pensar que en aquellos momentos se estaba dando un paso definitivo hacia la resolución de un conflicto de intereses existente en el reino al menos desde época de Leovigildo¹⁰⁴¹, resolución que habrá de afectar de manera significativa a los destinos de Emerita Augusta. Uno de los motivos de la deposición de Suintila fue la predisposición que este había mostrado hacia la concesión de un mayor peso político y posiblemente religioso a las provincias Bética y Lusitania, las cuales, no lo olvidemos, poseían un privilegiado bagaje cultural y económico con respecto de las demás áreas peninsulares. Al mismo tiempo, todo parece indicar que entre Suintila y Iudila existió una clara filiación de carácter político¹⁰⁴². Así, una vez depuesto el primero, el segundo trató de aglutinar mediante su proclamación como rey a todos aquellos partidarios de una corriente gubernamental alternativa a la presentada por Sisenando.

Si tenemos en cuenta las propuestas de identificación del Iudila de las acuñaciones con el Geila excomulgado en Toledo¹⁰⁴³, podríamos llegar a barajar la posibilidad de que este no fuera un “hermano” de Suintila en el sentido literal de la palabra, sino más bien un seguidor o partidario continuador de las intenciones de aquel. A este respecto, no deja de resultar llamativo que las monedas acuñadas por Iudila se hayan encontrado en Mérida y en Granada. De la misma manera, en fechas recientes Bruno Franco ha planteado la hipótesis de que Iudila/Geila fuera un noble godo de origen emeritense¹⁰⁴⁴ en cuyo acto de rebeldía estuviese tratando de salvaguardar la tradicional primacía de los territorios occidentales y meridionales con respecto de aquellos toledanos.

Todos estos acontecimientos resultan lo suficientemente elocuentes para ilustrar las frustradas intenciones que trataron de hacer prevalecer unas estructuras políticas y religiosas de cariz continuista. El IV Concilio de Toledo desproveía a Iudila de toda autoridad al tiempo que aseguraba hasta cierto punto la preservación de un nuevo equilibrio político en el cual la excomunión habría de funcionar como elemento

¹⁰⁴⁰ IV Concilio de Toledo, cánón LXXV.

¹⁰⁴¹ Nos estamos refiriendo a la colisión entre un modelo de poder centrípeto, impulsado por los monarcas de Toledo y por su iglesia local, y uno centrífugo y pluriautonómico derivado del marco geopolítico bajoimperial.

¹⁰⁴² L. A. GARCÍA MORENO, “Judila, rey godo ¿y también gran general del rey Suintila?”, *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, vol. 1, 2010, pp. 319-330.

¹⁰⁴³ P. BELTRÁN VILLAGRASA, “Iudila y Suniefredo, reyes godos (Estudio numismático)”, *Ampurias*, III, Barcelona, 1941, pp. 97-104.

¹⁰⁴⁴ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 191.

disuasorio ante eventuales movimientos golpistas. Desde ese momento va a tener lugar un imparable ascenso del prestigio y de la autoridad de la cátedra episcopal toledana, que habrá de concluir a efectos inmediatos con su conversión en sede metropolitana de la provincia Carthaginensis en el año 646¹⁰⁴⁵.

En las estructuras de gobierno resultantes del nuevo *statu quo* peninsular, todas aquellas tentativas como la llevada a cabo por Iudila parecían de antemano condenadas al fracaso, y la Mérida de Esteban I hubo de inaugurar una hasta entonces insólita posición subordinada. Es precisamente durante el mandato de este obispo que empezamos a advertir los primeros síntomas de declive en la ciudad y en su provincia. Si bien estos indicios se aprecian fundamentalmente desde un punto de vista económico¹⁰⁴⁶, no deja de resultar chocante que durante esta década el metropolitano de la Lusitania manifieste sus preocupaciones acerca de la formación del clero¹⁰⁴⁷. De hecho, ya en la primera recensión de las *VSPE* –compuesta en estos años– no podemos dejar de apreciar un cierto sentido nostálgico y elegíaco dentro de la principal intención encomiástica, propagandística y reivindicativa de la grandeza de la sede que mueve al autor.

En 638 accede a la cátedra Orontius, que permanecerá en ella hasta 653. Durante su largo episcopado, Orontius tiene ocasión de asistir a los VI, VII y VIII concilios de Toledo¹⁰⁴⁸, mientras que en su sede debió hacer frente a lo que hubo de ser una relativamente importante labor restauradora y quizá constructiva¹⁰⁴⁹ – si bien en este último caso dentro de un marco de actividad relativa-. Asimismo, existen indicios de que en los años finales de su mandato, en 650, pudo haberse realizado un concilio del cual solamente tenemos noticia a través de alusiones indirectas¹⁰⁵⁰.

No sería descabellado pensar que la celebración de dicho concilio tuviera lugar a tenor de lo que en aquel entonces debió ser ya una dispersión manifiesta de los caudales pecuniarios de la sede, sirviendo en este sentido como un preámbulo al sínodo provincial que, con la situación más agravada si cabe, habría de reunirse en 666. En aquella ocasión, un nuevo obispo, Porfitius, reúne a la alta cleratura lusitana en la catedral de Santa María con el objetivo principal de someter al patrimonio episcopal a

¹⁰⁴⁵ J. F. RIVERA RECIO, “Encumbramiento de la sede toledana durante la dominación visigoda”, *Hispania Sacra*, 8, 1955, pp. 3-34.

¹⁰⁴⁶ L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 399.

¹⁰⁴⁷ J. ARCE MARTÍNEZ, 2001, p. 16.

¹⁰⁴⁸ Al VI Concilio de Toledo, Orontius envió, sin embargo a un representante.

¹⁰⁴⁹ Durante su episcopado tuvo lugar, por ejemplo, la refacción de una parte de un monasterio femenino comandado por una abadesa de nombre Eugenia, J. VIVES, 1942, nº 358.

¹⁰⁵⁰ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 230.

estrictas medidas de regulación¹⁰⁵¹. De la misma manera, desde que Porfitus accede a la silla emeritense, vamos a encontrarnos con una elocuente supremacía en la misma y en otras sedes lusitanas sufragáneas de individuos de procedencia genuinamente germánica¹⁰⁵².

La tendencia a designar miembros de etnia goda para ocupar las principales dignidades eclesiásticas se había iniciado desde los últimos años del reinado de Chindasvinto, y estaba llamada a convertirse en habitual en las décadas finales de la centuria. Esta particularidad, que no es exclusiva de las iglesias hispanas¹⁰⁵³, habría de conllevar una pérdida paulatina de poder por parte del estamento eclesial en detrimento de las autoridades laicas, al tiempo que dispuso a los hispanorromanos, hasta ese momento principales actores de los procesos inherentes a la religiosidad colectiva, en un nivel de acción cada vez más accesorio¹⁰⁵⁴. Tales datos resultan de especial interés a la hora de establecer unas nuevas pautas de individualización de los promotores y mecenas para las labores artísticas desarrolladas a lo largo de estas fechas y en los años inmediatamente anteriores a la llegada de los musulmanes a la Península Ibérica.

Sabemos que Porfitius fue el obispo que presidió las reuniones del Concilio de Mérida de 666, y a éste sucedió en el cargo Festo en los primeros años de la década de 670. Este último metropolitano, igualmente de origen goda, debió llevar a cabo una serie de labores administrativas destinadas a optimizar los procesos de rendimiento fiscal en la provincia, tal y como se deduce de algunos nombramientos realizados por él mismo, como el de un recaudador de nombre Teudemundo¹⁰⁵⁵. Para estos años finales del siglo VII son varios los indicios que nos llevan a pensar que los mecanismos políticos vigentes en la sede están cada vez más destinados a saciar la avaricia económica de un reducido número de individuos que, unidos mediante diversos pactos y alianzas, ostentaban *de facto* el poder en toda la región.

En este mismo contexto, varios elementos que hasta entonces habían vivificado la ciudad, tales como el comercio, las manufacturas e incluso la producción artística debieron mostrar síntomas evidentes de agotamiento. Así, la realidad vigente vino a quedar dictaminada por las necesidades de un sistema protofeudal destinado a la

¹⁰⁵¹ Una de las principales inquietudes manifiestas en las actas de esta reunión es la de limitar las donaciones de la Iglesia en la medida de lo que fuera posible.

¹⁰⁵² E. A. THOMPSON, 1969, p. 328.

¹⁰⁵³ Este fenómeno es igualmente contemplado en la Galia durante los mismos años, tal y como puede verse en las disposiciones de Sigeberto III d al respecto de la organización de las iglesias de Austrasia.

¹⁰⁵⁴ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 216.

¹⁰⁵⁵ IBIDEM, p. 191.

obtención a corto plazo de bienes procedentes de las rentas fundiarias. Si bien Emerita Augusta continúa siendo uno de los principales núcleos urbanos del reino visigodo¹⁰⁵⁶, en la recensión de las *VSPE* llevada a cabo en estos años por el diácono Paulo se hace referencia a un pasado idealizado en tanto que irremisiblemente perdido. En el último cuarto del siglo VII no debió quedar ningún ciudadano emeritense vivo que hubiera sido testigo ocular del período de los grandes obispos y sin embargo, desde la nueva circunstancia, los días del gobierno de Mazona hubieron de ser contemplados, en efecto, como una verdadera Edad de Oro. Esa es precisamente, como vimos, una de las principales intenciones mostradas por el autor del texto hagiográfico al que tantas veces hemos aludido.

El episcopologio emeritense nos da noticia aún de dos obispos más en la sede durante la presente centuria. El primero de ellos es Esteban II, en el cargo entre 680/81 y 685; el segundo Máximo, de quien tenemos noticia para 688¹⁰⁵⁷. Ese mismo año le encontramos firmando las actas del XV Concilio de Toledo, suscribiendo las mismas en el XVI a lo largo de la primavera de 693. Los vacíos documentales que presentan las dos últimas reuniones del clero hispánico en Toledo, la XVII de 694 y sobre todo la XVIII y última de 702 parecen indicio suficiente como para no desestimar la posibilidad de que Máximo continuara siendo obispo de Mérida en el momento en el que las tropas del Islam atravesaron el Estrecho, e incluso cuando estas irrumpieron en la capital de la Lusitania en 713. Con posterioridad a esta fecha, y a pesar de que Emerita Augusta siguió contando con la presencia de un obispo al menos hasta el último tercio del siglo IX, los datos nominales que poseemos acerca de estas figuras no pasan de ser meramente anecdóticos.

Podemos decir en líneas generales que la sede emeritense atraviesa a lo largo del siglo VII por un período de adecuación a una nueva realidad política. Así, esta fase viene caracterizada por una manifiesta crisis económica, por la puesta en marcha de determinados mecanismos destinados a controlar las áreas rurales aledañas y por una serie de alteraciones producidas en la naturaleza de las actividades eclesiásticas. Estas tres circunstancias contribuirán a determinar en buena medida el devenir de la producción artística local. En cuanto al factor económico es preciso señalar que las causas remotas de la recesión pueden encontrarse en la misma época de Mazona. Según la información que nos proporcionan las *VSPE* este obispo gustaba de enriquecer a los miembros de su grey, especialmente al estamento eclesiástico. Durante

¹⁰⁵⁶ P. MATEOS CRUZ, 2000, p. 491 y ss.

¹⁰⁵⁷ S. PANZRAM, 2010, p. 126.

su mandato fueron frecuentes las manumisiones, la condonación de deudas y préstamos y las dotaciones económicas ofrecidas a los siervos liberados¹⁰⁵⁸. Todo ello fue posible gracias a la existencia de un abultado caudal crematístico y de un mínimo andamiaje administrativo destinado a la gestión del mismo. Sin embargo, el modelo cívico de autogestión propuesto ya seguramente desde época de Fidel y desarrollado por Masona, no era sostenible, o al menos no lo era en una circunstancia en la cual una entidad suprarregional incidiese eventualmente sobre el mismo. Fue precisamente eso lo que vino a suceder con motivo de la adhesión política de Mérida al reino visigodo producida a lo largo del siglo VII.

Ya en el año 610, las propias *VSPE* nos informan del azote sufrido entre la población de la provincia lusitana por una serie de endémicas sequías¹⁰⁵⁹. Con motivo de las mismas, el obispo Inocencio habría de liderar a la comunidad en un programa de oraciones paliativas destinadas a poner fin a tales adversidades climáticas. No deja de resultar significativo que el autor de las *VSPE* no confiera a Inocencio los atributos sobrenaturales que había utilizado para caracterizar a Masona. Todos los indicios parecen sugerir que a pesar de que Inocencio pudo haber tenido un carisma muy inferior al de su predecesor, las nuevas circunstancias en las cuales le toca encabezar a la comunidad emeritense no hicieron de él la figura más propensa alrededor de la cual armar ninguna clase de discurso milagrero. Algunos años más tarde, en la década de 640 y en coincidencia con el episcopado de Orontius, tienen lugar una serie de nuevos infortunios naturales, especialmente una grave sequía acaecida en 641 y una plaga de langosta de efectos devastadores al año siguiente en todo el curso medio del Guadiana¹⁰⁶⁰.

La principal fuente documental de cara a conocer los efectos de todas estas eventualidades son las actas del concilio celebrado en Mérida en 666¹⁰⁶¹. En esta reunión, el obispo Porfitius plantea la posibilidad de llevar a cabo una política de autorregulación en el aspecto concerniente a las donaciones eclesiásticas, sin llegar a prohibirlas de necesidad. A pesar de que estas concesiones económicas proporcionadas por la Iglesia no se realizarían para aquellas fechas con la periodicidad ni con la generosidad de las épocas anteriores, las mismas habrían producido una primera y

¹⁰⁵⁸ L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 400.

¹⁰⁵⁹ *VSPE*, XIV.

¹⁰⁶⁰ Este tipo de plagas debió aparecer en la región atendiendo a una ciclicidad regular, M. BARCELÓ, “Les plagues de llagost a la Carpetània, 578-649”, *Estudios d’Història Agrària*, I, Barcelona, 1978, pp. 67 y ss; recogido por L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, pp. 398-399, notas 48 y 49.

¹⁰⁶¹ A. GARCÍA DE LA FUENTE, *El concilio III Emeritense*, Badajoz, 1932; J. VIVES, *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona, 1963, pp. 325-343; E. SÁNCHEZ SALOR, 1975.

significativa sangría del gran capital eclesiástico configurado a partir de los años centrales del siglo VI. Igualmente, es preciso señalar que tales prácticas dadivosas chocaban diametralmente con una nueva situación patrimonial caracterizada por una fuerte tendencia a la dispersión de los bienes. Esta coyuntura fue establecida gradualmente y al compás de los anhelos privatizadores de unas élites eclesiásticas cada vez más dependientes de las disposiciones legales emanadas del dominio civil.

De esta forma, el programa de construcción de una red parroquial solvente y hasta cierto punto auto-sostenible, como aquel que hubo sido esbozado en la segunda mitad de la sexta centuria, no resultaba en absoluto rentable. Por ello, los obispos prestaron sus principales atenciones a todos aquellos enclaves situados en el interior o en el entorno inmediato de las ciudades, pues a pesar de tratar de extender su poder hacia las zonas rurales, los primeros se encontraban en grado de proporcionarles de manera más inmediata unas rentas de mayor cuantía¹⁰⁶². Informaciones de este tipo se desprenden de la documentación conciliar codificada en la segunda parte del siglo VII, ya sea en el sínodo provincial emeritense¹⁰⁶³ como en los propios concilios toledanos¹⁰⁶⁴.

No solamente podemos decir que para aquellas fechas la actividad caritativa desarrollada a instancias de la Iglesia había descendido de manera considerable en la mayor parte de las diócesis peninsulares, sino que incluso los propios obispos llegaban a oprimir a sus iglesias sufragáneas con onerosas contribuciones y prestaciones que van a traer como resultado la ruina de un sinnúmero de parroquias en el ámbito rural. Ya en los años centrales del siglo VII, la situación en el *ager* emeritense llega a ser alarmante en algunos casos, pues la voracidad de las élites civiles y eclesiásticas va a provocar incluso que una importante masa de siervos empiece a abandonar sus asentamientos de origen para huir de manera clandestina a áreas montañosas y a entornos naturales de difícil acceso para las autoridades¹⁰⁶⁵, todo ello con el fin de librarse de lo que hubo de ser un sistema de presión fiscal particularmente opresivo. Este es solo uno de los muchos factores que pueden servirnos para evidenciar la fractura que en el aspecto social se había producido con respecto de las épocas anteriores.

¹⁰⁶² P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 2003, pp. 139-140.

¹⁰⁶³ III Concilio de Mérida, cánones XVI, XVIII y XIX. En ellos se aprecia con especial clarividencia el modo en el cual se están concibiendo las estructuras diocesanas locales. Todas ellas iban a ir quedando sujetas a una progresiva feudalización operada mediante un sistema vertical de clientelas y patronazgo. Evidentemente, en la cúspide de este entramado piramidal se intentó disponer al monarca, pues este mismo concilio concedía a Recesvinto la facultad de intervenir en los asuntos de naturaleza eclesiástica, M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 471.

¹⁰⁶⁴ XVI Concilio de Toledo, canon V.

¹⁰⁶⁵ *Liber Iudiciorum*, IX, 1, 21.

Ahora bien, ¿en qué medida incidieron todos estos pormenores en el desarrollo interno de Mérida, de sus habitantes y de su productividad artística? En primer lugar se hace necesario señalar que si bien el estado visigodo terminó por imponer en el solar peninsular un sistema, el del señorío rural, que habría de conferir al reino una unidad más aparente que real, no hemos de aprehender todos estos avatares como el indicativo de una inflexión unidireccional. En varios contextos urbanos, en los cuales muchas de las estructuras burocráticas y administrativas previas siguieron estando vigentes, podemos individualizar ciertos focos de continuismo. En ellos se operaron cambios, profundos la mayor parte de las veces, pero estos no siempre supusieron una muestra concluyente a la que debamos asociar un tránsito de auge a declive o a la inversa. En el caso de las manifestaciones artísticas, la territorialidad auspiciada por el estado visigodo va a proporcionar de algún modo una serie de nuevos canales a través de los cuales tendrá lugar una distribución por capilaridad de los distintos esquemas ornamentales que hasta ahora se habían desarrollado en un entorno fundamentalmente micro-regional.

La ciudad de Mérida, como decíamos, continuó ocupando un lugar de privilegio en el relativamente depauperado panorama urbano hispánico durante esta fase. La capital lusitana mantuvo su condición de urbe multiétnica durante toda la centuria e incluso más allá¹⁰⁶⁶, y a ella seguían llegando los peregrinos de antaño, al tiempo que fueron establecidos y promocionados nuevos cultos a santos foráneos como el dedicado a San Tirso¹⁰⁶⁷.

A pesar de todo, en el interior del perímetro amurallado se pone de manifiesto que el entramado urbano de Mérida atraviesa por una profunda fase de transformación a lo largo del siglo VII, la cual afectó de manera sensible a los proyectos edilicios y a la actividad constructiva¹⁰⁶⁸. Esta misma tendencia hacia la ruralización y hacia una economía de carácter autárquico puede apreciarse también en aquellos

¹⁰⁶⁶ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 107.

¹⁰⁶⁷ Curiosamente este culto también acabó siendo absorbido por Toledo, de donde habría de pasar ulteriormente a la monarquía astur, F. MARTÍNEZ GIL, “Religión e identidad urbana en el arzobispado de Toledo (siglos XVI- XVIII)”, P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA- J. C. VIZUETE MENDOZA (coords.), *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, p. 40; C. MARTIN, *La géographie du pouvoir dans l’Espagne Wisigothique*, Lille, 2003, p. 224.

¹⁰⁶⁸ Este mismo fenómeno se aprecia en otros asentamientos urbanos tales como Recópolis (A. SÁNCHEZ GONZÁLEZ- M. CASTRO PRIEGO- A. SANZ PARATCHA- L. OLMO ENCISO, “Transformaciones de un paisaje urbano: las últimas aportaciones de Recópolis”, *Actas del primer Simposio de Arqueología de Guadalajara*, Sigüenza, 2002, pp. 545-556) o Mértola, donde el registro arqueológico es prácticamente inexistente para el siglo VII, P. ALMEIDA FERNANDES, 2009, p. 261.

ámbitos privados ubicados más allá de las murallas¹⁰⁶⁹. Intramuros nos encontramos con una clara propensión a disminuir el ancho de las calles, fenómeno producido por la saturación de viviendas familiares en un momento en el cual la demografía debió superar incluso a la de época imperial. Pórticos, plazas y ejes viarios fueron afectados hasta tal punto que el espacio público de representación se vio reducido nada menos que a la mitad con respecto de la fase anterior¹⁰⁷⁰. Este proceso en concreto debió incidir considerablemente en todos aquellos elementos vinculados a las escenificaciones del poder y en consecuencia a todas las manifestaciones inherentes a la materialización visual de la religiosidad entendida en términos de participación colectiva¹⁰⁷¹.

A pesar de que en la ciudad se continuó emitiendo moneda durante algún tiempo, los síntomas indicativos de una irrefrenable rustificación vienen a ser confirmados por el hecho de que en el transcurso del siglo VII fenómenos como el trueque estuvieron mucho más a la orden del día que en las fases previas. El sector intramuros que hasta ahora nos ha ofrecido un panorama más pormenorizado al hilo de las transformaciones acaecidas en Emerita Augusta es el área arqueológica de Morería¹⁰⁷². Gracias a los datos proporcionados por las distintas campañas de excavación emprendidas en él podemos estar seguros de que la ruralización experimentada en la urbe trajo como consecuencia una importante depreciación de las actividades artesanales y constructivas. La ausencia de grandes trabajos llevados a cabo por parte de iniciativas privadas se dejó notar a medio plazo en las labores edificatorias. Igualmente, las obras de patrocinio eclesiástico debieron ser muy inferiores en volumen y en número si las comparamos con las que habían sido realizadas en las décadas anteriores. Estas circunstancias tuvieron lugar en un contexto en el cual las tareas destinadas a la reconstrucción y al mantenimiento de las estructuras previas prevalecieron frente a cualquier puesta en marcha de proyectos realizados *ex novo*.

Sería un grave error, no obstante, pensar que en el momento en el cual Mazona, el último gran obispo edificador, fue sucedido por Inocencio, las actividades

¹⁰⁶⁹ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 112.

¹⁰⁷⁰ P. MATEOS CRUZ, “El urbanismo emeritense en época paleocristiana (ss. V-VI)”, *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad y Cristianismo*, XIV, Murcia, 1997, p. 601.

¹⁰⁷¹ Cfr M. ALBA CALZADO, “Datos para la reconstrucción del paisaje urbano de Emerita: las calles porticadas desde la época romana a la visigoda”, *Mérida, Excavaciones arqueológicas en 2000. Memoria* 6, 2002, pp. 371-396.

¹⁰⁷² IDEM, 1994-1995; IDEM, “Mérida, entre la Tardoantigüedad y el Islam: datos documentados en el Área Arqueológica de Morería”, *La islamización de la Extremadura romana. Cuadernos Emeritenses*, nº 17, 2001, pp. 265-308;

de producción se hubiesen frenado en seco. Encontramos muy razonable dar crédito a la posibilidad de que el enorme programa edilicio previsto por Mazona continuara siendo completado con posterioridad a la muerte de su ideólogo y promotor. En esta circunstancia, cabría poner de relieve todas aquellas tareas destinadas a la finalización de los trabajos ya emprendidos, en los cuales las manifestaciones de escultura decorativa debieron contar con un destacado protagonismo en la medida en la cual casi todos estos proyectos, debido a su naturaleza funcional destinada al embellecimiento, se hallaban inscritos en las fases finales de los distintos programas en curso. De tal forma, con posterioridad a 605, serían aún varios los trabajos de exorno que habrían de ser consumados, lo cual hubo de asegurar, al menos durante un tiempo, la existencia de lo que podríamos llamar una onda expansiva de la producción. En esta a su vez recibirían la debida formación nuevos artesanos, si bien en un número considerablemente inferior al que la ciudad hubo demandado en el medio siglo anterior.

El eco de estas actividades debió decrecer de manera evidente mediada la centuria, fundamentalmente a causa del progresivo desenlace de las primitivas planificaciones. Dicha coyuntura, unida a la ausencia de nuevos proyectos de entidad, debió traer consigo una notable depreciación en el seno de los grupos artesanales. En ellos, los procesos de aprendizaje, especialización y consecuente renovación se van a ver notablemente reajustados¹⁰⁷³, sin que ello signifique necesariamente una necrosis de la creación artística. De hecho, esta última va a encontrar en el dominio rural una serie de vías de prolongación de gran interés, pues a través de ellas podemos obtener una valiosa información acerca de las alteraciones morfológicas que afectaron, en distintos intervalos, a los diversos esquemas ornamentales.

Las transformaciones sufridas a varios niveles en el núcleo urbano de Mérida coincidieron en el tiempo con otros cambios habidos lugar en la totalidad de la provincia lusitana. En el seno de la misma, sedes sufragáneas de la metrópoli tales como Coimbra, Lamego, Lisboa, Viseu, Ossonoba, Faro, Idanha y Talavera de la Reina fueron adquiriendo unas mayores capacidades de dominio sobre sus respectivas áreas diocesanas a lo largo del siglo VII¹⁰⁷⁴. Tenemos constancia igualmente de la existencia de algunos litigios jurisdiccionales producidos entre diversos obispos lusitanos con motivo de cuestiones fronterizas, lo cual viene a enfatizar la conducta territorial de

¹⁰⁷³ L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 159.

¹⁰⁷⁴ Con posterioridad al Concilio de Mérida de 666 las antiguas sedes que habían pertenecido al reino suevo pasaron a convertirse en sufragáneas del metropolitano emeritense. Estas fueron Idanha, Coimbra, Viseu y Lamego.

signo protofeudal desarrollada por la alta cléricatura a partir de los años centrales de la séptima centuria.

En cualquier caso, el área lusitana comienza a adquirir a lo largo de esta época una serie de rasgos de particularidad a nivel regional motivados en parte por la intensificación de los contactos comerciales de corto y medio alcance. La paulatina constitución de una red de fluidas comunicaciones, que garantizaban el intercambio de artículos cerámicos y de productos de consumo cotidiano, estaba llamada a configurar a la postre un organigrama social, político y cultural de caracteres más o menos homogéneos en un área muy extensa de la mitad occidental de la Península Ibérica. Así, podemos decir que Mérida se encontraba en conexión regular con la mayor parte de los asentamientos emplazados en el curso del Guadiana y en la antigua Vía de la Plata. Las relaciones con Beja fueron operadas fundamentalmente a través del eje de Mértola¹⁰⁷⁵, mientras que los contactos con otros centros como Córdoba, Sevilla y los puertos del sur o la pujante Évora quedaron asegurados mediante el tránsito asociado a las márgenes fluviales y al viejo sistema viario de época romana. Estas particulares circunstancias de naturaleza geo-económica no tardarán en proyectarse sobre el dominio de la producción artística.

En el caso de la escultura decorativa, vamos a encontrarnos con una suerte de pequeña *koiné* occidental peninsular cuyos rasgos morfológicos, además de evidenciar un innegable sesgo de personalidad, van a poseer de una longevidad extraordinaria. Cabe decir que existe la posibilidad de que esta coyuntura comenzase a agudizarse sobre todo durante la segunda mitad del siglo VII. En aquel momento, el déficit de demanda de obras de gran calado en Mérida debió producir una cierta atomización de sus obradores en las distintas áreas aledañas e incluso más allá de las mismas, llegando incluso tal vez a lugares como la propia Toledo.

Tal y como ya habíamos anunciado, el siglo que nos ocupa se caracterizó por una reveladora necesidad de controlar el mundo rural. Esta tendencia habría de manifestarse hacia múltiples direcciones, siendo una de ellas la especial proliferación de las actividades monásticas en el paisaje agreste y las claras intenciones de someter a estas últimas a un cierto grado de regulación por parte de las autoridades eclesiásticas y civiles¹⁰⁷⁶. No hemos de olvidar tampoco que a lo largo del siglo VII muchas de las

¹⁰⁷⁵ M. L. REAL, “A escultura decorativa em Portugal: o Grupo “Portucalense”” L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, p. 179.

¹⁰⁷⁶ J. CAMPOS RUIZ- I. ROCA MELIÁ, *San Leandro, San Isidoro, San Fructuoso. Reglas monásticas de la España visigoda. Los tres libros de las “Sentencias”*, Madrid, 1971.

villae bajoimperiales que continuaban sobreviviendo, habían derivado hacia asentamientos residenciales destinados a la explotación agrícola que podían llegar a incorporar oratorios privados, así como comunidades cenobíticas de naturaleza muy dispar¹⁰⁷⁷. Sobre el control de los campos resultan especialmente elocuentes, una vez más, las disposiciones emanadas del concilio emeritense de 666. En él se alude en repetidas ocasiones a la necesidad de administrar los sacramentos – especialmente el de la eucaristía- en los templos rurales, si bien la precariedad material de un elevado número de parroquias debió ser un importante obstáculo de cara a la realización de dicho cometido¹⁰⁷⁸.

Es preciso señalar que la jerarquía eclesiástica no solamente hubo de hacer frente a este tipo contratiempos de naturaleza material a la hora de extender su poder hacia el *ager*, sino que al mismo tiempo se encontró con problemas inherentes a la escasa formación de los miembros del bajo clero, lo cual habría de traducirse durante la época isidoriana en la proliferación de varios *libelli* destinados a la capacitación de este último de cara a la administración de los sacramentos. Las intenciones de los diligentes visigodos, basadas en la primacía del régimen del señorío rural en el sistema de gobierno en detrimento de un organigrama predominantemente urbano, fueron trasladadas al plano eclesiástico.

Desde este último factor se creó un nuevo modelo de interacciones territoriales que habría de determinar en buena medida todos aquellos elementos inherentes a la reproductividad, transformación y traslación de patrones icónicos. Lamentablemente, el volumen de intervenciones arqueológicas realizadas en el paisaje rural extremeño no es lo suficientemente extenso a día de hoy como para poder llevar a cabo una reconstrucción fidedigna de los procesos mediante los cuales pudo haber tenido lugar la gradual proyección de los modelos artísticos centrales hacia las áreas periféricas. La ausencia de eslabones concretos y de parámetros de objetivación aplicables al entorno

¹⁰⁷⁷ P. DE PALOL Y SALELLAS, 1991, p. 288; J. G. GORGES, “Villes et villas de Lusitanie”, *Les Villes de la Lusitanie romaine*, Paris, 1990, pp. 91-113.

¹⁰⁷⁸ En el caso en el cual no se pudiera celebra la eucaristía los domingos, se dispone que al menos debían recitar en público los nombres de aquellos benefactores que hubieron ayudado a la construcción o eventual reparación del templo, lo cual no deja de resultar ciertamente aclarador al respecto de la situación en el mundo rural (III Concilio de Mérida, Cánón XIX). Al mismo tiempo, el sínodo emeritense, como tantos otros de los celebrados en el siglo VII, hace especial hincapié en la necesidad de que el obispo mantenga un contacto lo más estrecho posible con las fundaciones que conformaban su red parroquial. Por desgracia, no conocemos con exactitud los términos en los cuales se desarrollaron este tipo de vínculos. En el caso de la Iglesia de Mérida, por ejemplo, poseemos una inscripción conservada en el Museo de Cáceres datada en 635 que alude a la consagración de un templo en Ibahernando por parte del obispo Orontius. Sin embargo, no queda claro si la consagración la llevó a cabo el mismo Orontius o si por el contrario fue enviada otra persona en calidad de representante metropolitano, tal y como habría de suceder poco después con motivo del VI Concilio de Toledo, donde un tal Gusticlo habría de ejercer dicha función.

rústico nos sumergen en un contexto lleno de imprecisiones cuyos márgenes cronológicos nos llevarían incluso a las postrimerías del milenio.

Es generalmente aceptado el hecho de que desde el siglo VII los proyectos arquitectónicos emprendidos en Lusitania sufrieron una serie de cambios al respecto de los usos constructivos. De tal forma, la utilización de la mampostería, que hasta entonces habría sido un rasgo predominante, iba a dar paso a una paulatina recuperación de la edificación de grandes sillares técnicamente bien trabajados¹⁰⁷⁹. Esta tendencia bien pudo haber sido motivada por las necesidades de dotar a los edificios de unas condiciones de durabilidad que, a tenor de la actividad restauradora vivida en estos años, debían haberse devaluado durante los siglos anteriores. De hecho, hemos de tener en cuenta que los contextos en los cuales se desarrollaron las prácticas de escultura ornamental en estas fechas estuvieron definidos por una constante labor destinada a la reparación, así como por una especial proliferación de las actividades constructivas desarrolladas en el entorno rural. En este último, el denso volumen de hallazgos de escultura arquitectónica y litúrgica resulta sumamente esclarecedor¹⁰⁸⁰.

Si el siglo VII se iniciaba con los trabajos realizados para el templo de San Pedro de Mérida¹⁰⁸¹, el número de yacimientos conocidos a día de hoy es lo suficientemente elocuente de cara a ilustrar el fenómeno inherente a la proliferación de las prácticas constructivas – y en varios casos también ornamentales – en el paisaje agreste desde la séptima centuria en adelante. Podemos constatar esta circunstancia a lo largo de la geografía lusitana en lugares como San Miguel de los Fresnos, la iglesia de Portera, Alburquerque, Almendral, el Gatillo de Arriba, Santa Olalla, La Coria, Alconétar, Alange, Santa Lucía del Trampal, etc.

La actividad restauradora que hemos venido mencionando nos deja asimismo un dato de especial interés para el siglo VII. Nos estamos refiriendo a la relativa abundancia de material epigráfico referente a fundaciones o refacciones llevadas a cabo en templos y en otras infraestructuras de carácter cenobítico. De entre las mismas cabe destacar la conservada en la Alcazaba aludiendo a la advocación a Santa María, princesa de todas las vírgenes –tal vez procedente de la catedral¹⁰⁸²–, la referida a la intervención llevada a cabo en la *Domus Eulaliae* fechable entre 643 y 662¹⁰⁸³, o aquella que en 661 menciona las reparaciones realizadas en el monasterio femenino ubicado en

¹⁰⁷⁹ P. MATEOS CRUZ, 2003, p. 56.

¹⁰⁸⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 2003, pp. 266 y ss.

¹⁰⁸¹ A. MARCOS POUS, 1962.

¹⁰⁸² J. L. RAMÍREZ SÁDABA-P. MATEOS CRUZ, 2000, pp. 31-35.

¹⁰⁸³ IBIDEM, pp. 27 y ss.

los aledaños de Santa Eulalia¹⁰⁸⁴. A estos tres testimonios procedentes del contexto urbano habría que añadir al menos la inscripción conservada en una placa en mármol hallada en la Dehesa de “Las Arguijuelas”, a pocos kilómetros de Alange en dirección a Mérida¹⁰⁸⁵, o la ya citada procedente de Ibahernando con fecha de 635¹⁰⁸⁶. A nuestro juicio, la especial proliferación de este tipo de manifestaciones en comparación con las que poseemos para los siglos anteriores no deja de resultar ciertamente reseñable. Los promotores de los edificios trataron de dotar a estos últimos y a sí mismos de un manifiesto sentido de la perpetuación a través de la epigrafía. Además de la existencia de dicha voluntad conmemorativa, entendemos que durante el siglo VII el referente visual escrito y las prácticas asociadas al mismo cobraron una nueva dimensión de valor simbólico a la vez que estético.

Con posterioridad a la desaparición del poder imperial romano, las manifestaciones epigráficas habían ido perdiendo su primitiva claridad, tornándose cada vez más deficientes en su ejecución. Como respuesta a esta degradación, a lo largo del siglo VII habría de sistematizarse el uso de la escritura visigótica redonda, caracterizada por la legibilidad y la regularidad de sus caracteres¹⁰⁸⁷. La generalización de este tipo de letra fue alentada fundamentalmente por parte de San Isidoro y de la escuela de Sevilla, que habrían de encontrar en la escritura un verdadero vehículo a partir del cual generar una serie de rasgos de identidad cultural asociados al estado y a la iglesia visigodos. Esta intención debió trasladarse igualmente a la realidad material de los edificios, en los cuales los espacios destinados a acoger superficies destinadas a la epigrafía hubieron de ganar importancia y significación a lo largo del siglo VII. Desde este punto de vista, la escritura habría de funcionar como un complemento visual de aquellos trabajos ornamentales de naturaleza plástica, aludiendo no solamente a mecenas y promotores sino a otro tipo de cuestiones inherentes, por ejemplo, a la sacralidad del espacio. De esta forma, la placa de Alange recoge una frase de acogida dispuesta sobre el acceso a un lugar sagrado, en este caso dedicado a San Cristóbal¹⁰⁸⁸, ofreciéndonos con ello una serie de pautas acerca de los posibles usos complementarios de la escritura en el seno de los programas decorativos, de los cuales

¹⁰⁸⁴ IBIDEM, p. 30.

¹⁰⁸⁵ M. CRUZ VILLALÓN, “Dos enclaves visigodos en la provincia de Badajoz: Almendral y Alange”, *Anas I*, 1988, pp. 205-213; IDEM, “Restos de una basílica visigoda en el término de Alange (Badajoz)”, *Archivo Español de Arqueología*, 59, 1986, pp. 253-258.

¹⁰⁸⁶ Vid. Supra, p. 283, n. 1095.

¹⁰⁸⁷ J. M. RUIZ ASENSIO, 1991, pp. 164 y 171.

¹⁰⁸⁸ J. L. RAMÍREZ SÁDABA, “Epigrafía monumental cristiana en Extremadura”, P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura. Época tardoantigua y altomedieval. Anejos del Archivo Español de Arqueología*, XXIX, 2003, p. 276.

tendremos ocasión de ocuparnos con detenimiento más adelante. A pesar de que la utilización de la epigrafía y de la escritura como herramientas de cohesión cultural serán más fácilmente apreciables en el ámbito cristiano peninsular durante los siglos que están por venir¹⁰⁸⁹, consideramos que el origen de esta práctica en la séptima centuria no deja de ser digna de mención en tanto complemento de las labores constructivas y ornamentales.

Los trabajos de escultura decorativa realizados durante este período quedan inscritos en un contexto cultural en el cual buena parte de las pautas estéticas que se habían iniciado durante época bajoimperial alcanzaron un fehaciente desenlace en sus respectivos procesos de desarrollo. Uno de los mejores ejemplos de cara a ilustrar esta tesitura son las prácticas rituales en su conjunto, pues tal y como ha señalado convenientemente Isidro Bango, el siglo VII es el gran período de codificación de la liturgia hispana¹⁰⁹⁰. Esta última fue sometida a una importante labor destinada a la unificación de los usos en el panorama peninsular¹⁰⁹¹. Los esfuerzos destinados a la homogeneización de las pautas celebrativas no supusieron, sin embargo, un obstáculo de cara a la creatividad¹⁰⁹², especialmente si tenemos en cuenta el enriquecimiento que a lo largo de estos años van a manifestar determinados elementos tales como la ceremonia de Pascua, o la importancia que los padres de la Iglesia visigoda van a conferir a la lectura y a la comprensión del Libro del Apocalipsis¹⁰⁹³. Los obispos asistentes a los sínodos toledanos trataron de llevar a cabo una unificación litúrgica lo suficientemente eficaz como para maximizar a través de ella los diferentes rasgos de cohesión del reino con posterioridad a las modificaciones habidas lugar en la estructura diocesana del mismo durante estas fechas. Las medidas adoptadas sobre todo en el IV Concilio de Toledo de 633 habrían de materializarse, como veremos, en un ámbito teológico que producirá su reflejo consecuente en las manifestaciones artísticas.

Hablar del IV y del V Concilio de Toledo es en cierto sentido hablar de la culminación del protagonismo político y teológico que la figura de Isidoro de Sevilla

¹⁰⁸⁹ Cfr, C. MENDO CARMONA, *La escritura como vehículo de la cultura en el Reino de León (S. IX-X)*, Tesis doctoral, Madrid, 1994.

¹⁰⁹⁰ I. BANGO TORVISO, 1996, p. 63.

¹⁰⁹¹ F. M. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, 2004, p. 168.

¹⁰⁹² M. SOTOMAYOR Y MURO, 1979, p. 582.

¹⁰⁹³ J. MORÍN DE PABLOS- R. BARROSO CABRERA, "El nicho-placa de Salamanca del M.A.N. y otros testimonios arqueológicos del culto a San Miguel en época visigoda", *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, nº 46, 1994, pp. 283 y ss.

había adquirido desde los primeros años de la centuria¹⁰⁹⁴. Ya sea a través del propio pensamiento del santo hispalense o de las menciones que él mismo recoge acerca de las distintas facetas de la sociedad de su época, podemos afirmar que el *corpus* isidoriano se constituye como un vasto sumario de indicios y realidades de todos aquellos factores culturales que la Hispania visigoda había atesorado desde los siglos anteriores. La actividad literaria desarrollada por San Isidoro encierra numerosas alusiones que nos serán de especial utilidad de cara al estudio de las manifestaciones visuales realizadas a lo largo de este siglo¹⁰⁹⁵. De esta forma, algunos conceptos como son, por ejemplo, el aumento del simbolismo asociado a la realidad física de los templos o a las propias escenificaciones litúrgicas poseen un potencial interés de cara a la comprensión de varios aspectos directamente concernientes a la producción de escultura arquitectónica.

La cultura hispana del siglo VII, a pesar de haber alcanzado notables cimas de evolución en determinados aspectos, viene a reflejar de alguna manera la anteriormente aludida crisis de identidad padecida por las sociedades mediterráneas durante estas fechas. En este sentido y sin abandonar la *Weltanschauung* isidoriana, cobran un significado muy especial las reflexiones realizadas por Carmen Codoñer, según las cuales “cualquier hombre del siglo VII provisto de las *Etimologías* es capaz de enfrentarse y comprender toda la civilización anterior”¹⁰⁹⁶. Entre las gentes de este período debió existir una conciencia más o menos manifiesta de que cualquier intento de superar culturalmente el pasado habría de resultar infructuoso. Esta circunstancia no habría de frenar ni mucho menos la creación artística, pero sí que estaba llamada a determinar una parte muy importante de sus particularidades, especialmente de todas aquellas establecidas en términos de emulación y conservación. De hecho, el llamado renacimiento isidoriano, no lo olvidemos, viene caracterizado por una voluntad fundamentalmente recopiladora¹⁰⁹⁷. Esta última puede advertirse en las propias *Etimologías*, en las cuales los anhelos del obispo hispalense por mostrar una aprehensión taxonómica del mundo no pueden evitar ser supeditados a una visión

¹⁰⁹⁴ R. LÉTINIER, “La importancia de San Isidoro en la vida política de su tiempo”, *Iacobus: revista de estudios jacobeos y medievales*, nº 15-15, 2003, pp. 7-14; P. CAZIER, “Les sentences d’Isidore de Séville et le IVe Concile de Tolède. Réflexions sur les rapports entre l’Église et le pouvoir politique en Espagne autor des années 630”, A. GONZÁLEZ (ed.), *Los visigodos. Historia y Civilización. Antigüedad y Cristianismo*, III, 1986, pp. 373-386.

¹⁰⁹⁵ No hemos de olvidar, sin embargo, que la viabilidad de Isidoro de Sevilla como fuente está fuertemente condicionada por la parcialidad de sus contenidos y por la condición cultural del propio Isidoro, cuyo punto de vista no es otro que el ofrecido desde una élite cultural extremadamente minoritaria.

¹⁰⁹⁶ C. CODOÑER MERINO, 1991, p. 245.

¹⁰⁹⁷ R. COLLINS, 2005, p. 152.

desordenada y abigarrada del mismo¹⁰⁹⁸, producida sin duda por una suerte de saturación referencial.

La cultura hispánica del siglo VII, al menos aquella promovida por la alta intelectualidad, estuvo fuertemente condicionada por la necesidad de recurrir a formulaciones ideológicas preexistentes, las cuales fueron tomadas como principio de autoridad. Las artes plásticas, por su parte, no escaparon a este tipo de máximas basadas en la preservación y en la compilación. Las realizaciones escultóricas llevadas a cabo a lo largo de esta época rezuman un profundo sentido de deferencia hacia la tradición, de tal modo que las eventuales alteraciones estéticas producidas en las mismas serán operadas sobre todo mediante recoletas modificaciones habidas lugar en un complejo sistema regido por el peso de la cita. De la misma forma, en la plástica del siglo VII se manifiesta la existencia de una dialéctica que, desarrollada en términos de naturaleza visual, pondrá en confrontación distintas soluciones prácticas al hilo del ordenamiento espacial y compositivo de las fórmulas ornamentales.

2.3. El siglo VII y la escultura emeritense.

Es bien sabido que durante mucho tiempo y aún en el momento presente en determinados ámbitos científicos, se ha considerado que el siglo VII, momento en el cual el reino visigodo hubo alcanzado su plenitud política, geográfica y administrativa, debió haber favorecido la creación elevados y numerosos logros artísticos al amparo de un estado altomedieval relativamente bien articulado. Tal premisa inicial trajo entre otras consecuencias lo que podríamos llamar un fenómeno de superpoblación de creaciones materiales en esta franja temporal¹⁰⁹⁹, algo que en el dominio de la escultura decorativa habría de resultar a todas luces problemático¹¹⁰⁰. Es por ello por lo que María Cruz, atendiendo como vimos a una serie de paralelismos presuntamente existentes entre algunas de las piezas tenidas hasta entonces como creaciones del siglo VII y determinadas creaciones islámicas del mundo omeya¹¹⁰¹, optó por retrasar

¹⁰⁹⁸ U. ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, 1997, p. 85.

¹⁰⁹⁹ En un profundo agravio comparativo con respecto de otros a priori “desiertos cronológicos” como teóricamente habría de ser el siglo VIII.

¹¹⁰⁰ La suposición según la cual el siglo VII habría de consensar un elevado número de piezas fue debida fundamentalmente a la tradición historiográfica fundada entre los años finales del siglo XIX y la labor científica realizada por Helmuth Schlunk.

¹¹⁰¹ María Cruz ha realizado un profundo estudio de paralelismos estilísticos que desde la hipotética inclusión del elemento omeya han abierto considerablemente el abanico de posibles referentes estéticos. Entre ellos se encontrarían, por ejemplo, las prácticas ornamentales sasánidas en un momento posterior a la tamización de estas últimas por parte del arte islámico, M. CRUZ VILLALÓN, 2008, p. 27. Por nuestra parte, entendemos que una dilatación del segmento cronológico fundamentada en términos de

algunas de las cronologías hasta entonces generalmente aceptadas en la colección emeritense. Este último factor habría de afectar en consecuencia a la datación de un importante lote de realizaciones escultóricas del ámbito geográfico lusitano en su conjunto.

No cabe duda de que estos postulados han alimentado un debate verdaderamente fructífero de cara al conocimiento de la plástica altomedieval en nuestro país, pero al mismo tiempo han generado una serie de nuevas e interesantes cuestiones aún por resolver. ¿Cuáles son las piezas que a día de hoy pueden ser adscritas al siglo VII? De alguna manera, podríamos estar corriendo el riesgo de quedarnos con un buen número de testimonios escultóricos sin siglo o incluso de un siglo sin testimonios escultóricos. Es precisamente esta tesitura la que nos ha movido a la hora de elegir el título del epígrafe que aquí inauguramos en lugar de haber optado por un enunciado del tipo “la escultura emeritense del siglo VII”. En este sentido, somos plenamente conscientes de la cautela que exige el tratamiento de las obras potencialmente asociables a esta centuria.

Sin embargo, dicha cautela no tiene por qué ser mayor que la que hubieron exigido los siglos anteriores, por la sencilla razón de que en Mérida, durante el séptimo siglo de nuestra era, se siguió realizando escultura decorativa tal y como tuvimos ocasión de razonar en el anterior apartado. Por nuestra parte, trataremos de ubicar en el presente punto aquellas piezas o caracteres que, atendiendo a razones inherentes a lo que podríamos llamar una derivación estilística cronológicamente aledaña de las que hubimos presentado para el siglo VI, se encuentran en grado de ser presentadas como obras correspondientes a la séptima centuria.

Los márgenes de circunspección al hilo de las creaciones de este siglo pueden ser convenientemente flexibilizados sobre la base de una serie de datos que nos proporcionan las fuentes. En primer lugar cabría señalar que Mérida durante estos años siguió siendo un foco de producción creativo y hasta cierto punto floreciente. Esta misma circunstancia fue puesta de manifiesto por parte de la propia Cruz Villalón en el momento en el cual llegó a desestimar la supeditación de Emerita Augusta a los talleres de Beja en estas fechas, habiendo partido en primera instancia de dicha suposición a causa del vacío de fuentes textuales referentes a las actividades productivas desarrolladas en la capital extremeña a lo largo de esta fase¹¹⁰². Durante la misma, igualmente, habría tenido lugar la reforma de algunas de las estructuras

semejanza conlleva el riesgo potencial de confundir, desde un punto de vista icónico, causas y consecuencias en el seno de la producción artística.

¹¹⁰² M. CRUZ VILLALÓN, 1981-a, p. 9.

arquitectónicas previas, entre las cuales hubieron de encontrarse aquellas correspondientes a los edificios destinados al culto¹¹⁰³.

Si bien las alteraciones producidas en el entramado urbano habrían afectado considerablemente a determinados ejes viarios y áreas residenciales¹¹⁰⁴, los núcleos más representativos para el desarrollo de la vida pública se encontraban intactos¹¹⁰⁵. Al mismo tiempo, la ciudad conservó su producción artesanal y escultórica en unos niveles de rendimiento relativamente continuado al menos hasta los años centrales de la centuria¹¹⁰⁶. Es precisamente en este momento en el cual una parte de las realizaciones llevadas a cabo en el ámbito urbano habrían comenzado a ser exportadas a otras zonas de la provincia, estableciendo con ello unas pautas estilísticas que terminarían por adquirir sus propias vías de desarrollo principalmente en los entornos rurales.

De igual forma, consideramos que un volumen significativo de las elaboraciones escultóricas emeritenses del siglo VII habrían de presentar a lo largo de estos años centrales una serie de nuevos vectores de desarrollo desde el aspecto formal. Muchos de estos enunciados han venido siendo examinados ya sea desde una óptica establecida a partir de los ya referidos esquemas directores de degradación, o bien desde una hipotética influencia musulmana que habría de situarlos forzosamente en una fase posterior¹¹⁰⁷. Si bien entendemos que un número ciertamente representativo de las piezas de la colección emeritense rebasarán, como veremos, los límites del siglo VII, juzgamos que algunos motivos como los tallos entrecruzados presentes, por ejemplo, en las piezas CV 11 (Fig. 124), 12 (Fig. 125) y 15 (Fig. 126) no son sino una evolución auto-derivativa coherente de la disposición de los vástagos a partir de determinadas secuencias estructurales iniciadas en la centuria anterior.

Es precisamente la actitud que los escultores emeritenses del siglo VII mostraron hacia el bagaje estético y material recibido del pasado uno de los elementos

¹¹⁰³ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 272.

¹¹⁰⁴ Vid. supra, p. 281, n. 1088.

¹¹⁰⁵ Al contrario de lo que sucede en otras ciudades hispanas a lo largo del siglo VII, momento en el cual estas áreas urbanas habían empezado a convertirse en espacios semi rústicos, P. MATEOS CRUZ, “La cristianización de la Lusitania (ss. IV-VII). Extremadura en época visigoda, *Extremadura Arqueológica*, IV, 1995-b, p. 249.

¹¹⁰⁶ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 282.

¹¹⁰⁷ De esta forma, Cruz Villalón ha propuesto que aquellos fragmentos en los cuales se contienen tallos tangentes formados por husos serían una derivación de ejemplares como los contenidos en algunas placas marmóreas de la mezquita de Damasco. Igualmente, según esta investigadora los motivos lobulados en disposición circuncéntrica presentes en la pieza CV 13 (Fig. 127) podrían estar relacionados con la plástica de Jirbat al-Mafjar, mientras que ciertas palmas arborescentes presentarían concomitancias estilísticas con determinados motivos ornamentales desarrollados en el área constantinopolitana a lo largo de los siglos VIII y IX, M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 259.

que mayor información pueden proporcionarnos de cara a establecer determinados rasgos de objetivación para el estudio de las realizaciones de esta fase. En primer lugar es preciso señalar que la producción escultórica emeritense en la época de Mazona se caracterizó, tal y como habíamos comentado, por la presencia de unas pautas estéticas heredadas de la tradición romano-helenística. Si bien es cierto que en la configuración de las mismas se habían adherido determinadas soluciones técnicas y estéticas propias de las tradiciones populares, cabe decir que la mayor parte de las fórmulas ornamentales empleadas encontraban sus orígenes en el arte romano. Estos recursos visuales habían sido recogidos fundamentalmente en dos momentos diferentes a lo largo de la historia de la ciudad. El primero de ellos había tenido lugar desde los años finales del siglo IV hasta bien entrado el V. Durante el mismo, se había producido, como vimos, una suerte de recolección de determinados esquemas ornamentales existentes en el vastísimo vocabulario de la oficialidad imperial con la finalidad de adecuarlos a nuevos gustos, necesidades y comitentes. Una segunda recopilación de enunciados plásticos de origen romano se produjo a partir de los primeros años de la puesta en marcha de los proyectos edilicios patrocinados en primera instancia por Fidel, en el último tercio del siglo VI. Esta segunda labor de cosecha no estuvo motivada tanto por móviles de readaptación de los patrones decorativos a las nuevas circunstancias como por una intención monumental no exenta de una impronta emuladora con respecto a las grandes obras promovidas por las autoridades romanas más de dos siglos atrás en la ciudad.

Así las cosas, podemos decir a grandes rasgos que los escultores emeritenses que trabajaron con posterioridad a la muerte de Mazona van a partir de la existencia de este importante registro referencial. Ahora bien, a lo largo del siglo VII, las nuevas injerencias de carácter político y socio-económico a las cuales hemos tenido ocasión de referirnos iban a producir una serie de modificaciones en varios factores inherentes a la producción de escultura decorativa.

Por una parte, los distintos procesos de regionalización manifiestos en el ámbito lusitano van a ocasionar un implemento considerable de todos aquellos elementos concernientes a la condición de autoctonía, lo cual habrá de reflejarse en las artes plásticas a efectos inmediatos. Si hasta el momento presente la población hispanorromana había sido el principal agente de la vida política, cultural y eclesiástica lusitana, hemos de considerar que la mayor parte de los individuos integrantes de este colectivo habrían de perder su primitivo status dominante de manera gradual en el transcurso de este siglo. De esta forma, un hecho como fue el desplazamiento de los

eclesiásticos hispanorromanos hacia los estamentos correspondientes a la baja clericatura no puede ser desatendido a la hora de analizar la situación artística de este momento. A pesar de que para estas fechas los diligentes visigodos se encontraban fuertemente asimilados por las tradiciones culturales locales, el significativo desalojo de la oficialidad por parte de los hispanorromanos habría de producir una serie de efectos en el ámbito artístico al menos a medio plazo. De alguna manera, el perfil y las intenciones de los nuevos mecenas habían cambiado¹¹⁰⁸. En cuanto a la actitud de los colectivos de etnia visigoda para con las tradiciones locales podemos decir que si bien las clases altas hubieron de mostrar un mayor grado de receptividad hacia las mismas, buena parte de estos grupos se caracterizó por una fuerte impermeabilidad cultural materializada a través del mantenimiento de aquellos elementos propios de la identidad germana¹¹⁰⁹. Todos estos motivos alusivos a la etnicidad han de ser justamente valorados como un potencial condicionante a la hora de analizar los diferentes cambios operados en las manifestaciones artísticas que ahora nos ocupan.

Partiendo una vez más de la secuencia de acontecimientos históricos expuesta en el anterior apartado, se hace igualmente necesario cuestionarnos hasta qué punto la actividad restauradora desarrollada a lo largo del siglo VII pudo haber inferido en las manifestaciones escultóricas. Hemos de entender que en Mérida la centuria se inicia desde la perspectiva continuista determinada por la conclusión de los proyectos edilicios favorecidos por Fidel y Masona. Esta particularidad habría de ocasionar una predisposición generalizada entre los obradores hacia el mantenimiento de un vocabulario artístico cuyas principales directrices ya habían sido previa y convenientemente confeccionadas. En arreglo a tales circunstancias, podemos decir que la mecánica productiva de los talleres desde principios de la centuria encuentra varios puntos de analogía para con los procesos de conservación y adecuación del repertorio ornamental que hubieron existido entre los escultores emeritenses de finales del siglo IV. En otras palabras, los obradores que permanecieron en activo en la ciudad habrían de llevar a cabo una labor de reajuste operada sobre las soluciones existentes en una fase de producción inmediatamente anterior.

¹¹⁰⁸ Asistimos a un fenómeno muy semejante durante estas mismas fechas en los territorios septentrionales de la Península Itálica. El paulatino asentamiento y ulterior acceso a la condición dominante de los lombardos en detrimento de la población local y de los muy romanizados ostrogodos a lo largo del siglo VII estaba llamado a alterar de manera muy significativa el panorama artístico en aquel lugar. La mayor parte de tales modificaciones, interpretadas en múltiples ocasiones como sinónimos de decadencia, fueron debidas a la etnicidad y al grado de formación de los nuevos comitentes, lo cual produjo importantes mutaciones en la escultura decorativa, R. CORONEO, 2005, p. 59.

¹¹⁰⁹ Esta particularidad ha sido puesta de manifiesto de manera clarividente en los distintos asentamientos rurales, G. RIPOLL LÓPEZ, *Toréutica de la Bética (ss. VI-VII d. C.)*, Barcelona, 1998, p. 160 y ss.

Dicha labor ocasionó una serie de alteraciones en el aspecto concerniente a la percepción y formulación del repertorio ornamental. Algunos motivos fueron redefinidos hasta tal punto que el grado de mimesis para con los modelos previos habría de diluirse casi por completo. Este fenómeno se produjo fundamentalmente a partir de determinados presupuestos de naturaleza técnica y psico-artística dirigidos ya hacia la depuración, ya hacia la barroquización, pero siempre homogeneizados por una voluntad de síntesis que fue igualmente operada en la relación existente entre los enunciados ornamentales y la superficie en la cual estos habrán de ser instalados.

Así pues, los talleres emeritenses funcionaron a lo largo de esta fase acorde a una serie de planteamientos de naturaleza heurística que pueden ser constatados en otros centros de producción de escultura decorativa de la Cristiandad en el siglo VII. Las intenciones sintéticas ejercidas sobre las realizaciones artísticas vinieron auspiciadas por la necesidad de seleccionar y optimizar el rendimiento de los recursos ornamentales heredados de las distintas tradiciones locales. En un contexto dominado por un sentido tan sumamente pragmático –muchas veces producido por las propias labores de reparación–, no había lugar ni para una actitud reverencial hacia el pasado inmediato, ni tampoco para todos los enunciados ornamentales que este había proporcionado. Por esta razón, la escultura decorativa del siglo VII en Mérida como en tantos otros lugares adquiere las particularidades propias de un arte caracterizado por la formulación de un lenguaje inédito, emancipado y privo de cualquier nostalgia *laudator temporis acti*¹¹¹⁰.

Las creaciones de esta fase se inscriben, pues, en un momento en el cual se ha completado un largo ciclo de codificación icónica iniciado en los últimos años de la romanidad. A partir de ahora, todos aquellos discursos visuales del pasado que hayan de sobrevivir, serán tamizados por una óptica profundamente abigarrada y sinonímica muy próxima en ocasiones a la abstracción. Todas estas características habrán de cumplirse en el contexto emeritense, en el cual el descenso en la demanda de trabajo desde la década de 630 y sobre todo a lo largo de la segunda mitad del siglo habría de incrementar sobremanera el grado de concreción de los rasgos enunciados.

Uno de los principales elementos sintomáticos que revelan la puesta en marcha de las particularidades de la escultura decorativa del siglo VII es la existencia de una voluntad generalizada hacia la estandarización de la producción. Tal y como ha señalado Pedro Mateos, los núcleos urbanos de la tardoantigüedad presentan un rasgo

¹¹¹⁰ A. M. ROMANINI, “Problemi di scultura e plastica altomedievale”, *Artigianato e tecnica nella società dell’Alto Medioevo occidentale*, 2-8 aprile 1970. Tomo Secondo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo. XVIII. Spoleto, 1971, p. 464.

común entendible en términos de bipolarización entre el episcopado urbano situado intramuros y la territorialidad popular, que en Mérida habría de situarse allende el conjunto edilicio de Santa Eulalia hacia el norte, y más allá del Guadiana hacia el sur¹¹¹¹. En ambos contextos vamos a poder percibir la tendencia a la síntesis normalizada de los procesos de elaboración artística. En la ciudad, las distintas comunidades religiosas asociadas a las tareas asistenciales de los principales edificios de culto habrían de contar a su servicio con una serie de artesanos dispuestos a las labores de embellecimiento y reparación de los edificios que eventualmente habrían de serles asignadas. Es igualmente probable que una vez concluidos los programas constructivos alentados por Mazona ya en las primeras décadas de la centuria, tuviese lugar una significativa ruptura de la unidad de los talleres al respecto de la relativa homogeneización requerida para la consecución de los primeros objetivos monumentales.

Los obradores que permanecieron en activo, puestos ahora al servicio de las ocasionales demandas de las comunidades, habrían de trabajar en una serie de contextos productivos no necesariamente sincronizados. Es por esta razón por la cual cada uno de los obradores habría de adquirir o de explotar determinados rasgos de peculiaridad en el aspecto formal. Esta coyuntura puede apreciarse, por ejemplo, en las distintas ramificaciones aprehensibles en la producción de motivos decorativos presentados en secuencias horizontales, correspondientes fundamentalmente a fragmentos de impostas y en menor medida de cimacios¹¹¹². Tal y como tendremos ocasión de comprobar a lo largo del siguiente capítulo, los sintagmas ornamentales presentes en este tipo de superficies atienden a un patrón evolutivo muy concreto derivado de una primitiva línea de divergencia.

En el ámbito rural las pautas conducentes a la estandarización se presentan bajo una serie de circunstancias de carácter si cabe aún más dinamizador. En primer lugar es preciso señalar que un significativo número de las fundaciones de templos llevadas a cabo durante el siglo VII en el entorno rústico estuvieron motivadas por las intenciones de sus promotores privados y dirigidas a la obtención de rentas y

¹¹¹¹ P. MATEOS CRUZ, "Los orígenes de la cristianización urbana en Hispania", J. M. GURT ESPARRAGUERA- A. V. RIBERA I LACOMBA (coords.), *VI Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica: les ciutats tardoantigues d'Hispania: cristianització y topografia* (València, 8 al 10 de maig de 2003), Barcelona, 2005, pp. 59 y ss.

¹¹¹² Es de destacar el especial incremento que experimentó la producción de frisos corridos a lo largo del siglo VII, J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, 2001, p. 281. Este tipo de piezas va a constituirse como uno de los principales elementos de cara a la sistematización de varios modelos ornamentales fuertemente estandarizados, debido en parte a las restricciones espaciales ofrecidas por la naturaleza de su superficie.

principalmente ofrendas procedentes de la piedad popular. En esta tesitura, existe la posibilidad de que los propios fieles asentados en las parcelas aledañas a estas fundaciones llegaran a participar activamente en la edificación de las mismas. Los cánones del concilio de Mérida de 666 nos informan igualmente de esta particularidad para la construcción de otro tipo de asentamientos eclesiásticos no necesariamente dependientes de manos privadas. No podemos esperar que estas eventuales cuadrillas destinadas a la construcción o reparación de espacios litúrgicos en el ámbito rural poseyeran un profundo conocimiento de las pautas estéticas enunciadas desde los principales focos de creación artística. Más bien al contrario, pues tal y como se ha demostrado, existían entre el campesinado lusitano de este período una serie de criterios constructivos propios¹¹¹³ al tiempo que estrechamente vinculados a prácticas ancestrales desde un punto de vista arquitectónico y ornamental.

Por ello, salvo en muy raras excepciones, el sentido pragmatista de estos artífices rurales terminaría por imponerse a la condición de tipo emanacionista con respecto de las pautas estéticas metropolitanas, al menos si tomamos como referente el modelo que a nuestro juicio trató de esbozarse en la segunda mitad del siglo VI. A tenor de estas circunstancias, las tareas de escultura arquitectónica desarrolladas en el paisaje agreste lusitano terminarán convirtiéndose a lo largo del siglo VII en células productivas sumamente endogámicas y de naturaleza en esencia regional en las cuales cualquier indicio de cambio es, a día de hoy, difícilmente evaluable.

Habíamos tenido ocasión de referirnos con motivo de nuestro análisis de las manifestaciones del siglo VI al importante papel que jugaron en la configuración de las mismas aquellos colectivos de artesanos vinculados a las tradiciones escultóricas de cariz popular. Una de las principales características que evidenciaron estos grupos había sido la tendencia irrefrenable a someter los enunciados ornamentales a determinados criterios de codificación establecidos mediante patrones fácilmente memorizables y por lo tanto reproducibles. Por esta razón, los elementos aludidos previamente con motivo de la estandarización de los esquemas decorativos se vieron incrementados a causa de la existencia de una corriente, en este momento dominante, tendente al establecimiento de pautas de modulación aplicables a los distintos sintagmas ornamentales y a los diversos tipos de superficie. Tales planteamientos habrían de contribuir en gran medida a los procesos de abstracción que habrán de operarse en el transcurso de estas décadas.

A partir del momento en el cual el primer arte cristiano había dado el salto al

¹¹¹³ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 693.

plano de la oficialidad, en coincidencia con los últimos años del siglo IV y los primeros del V, los programas de escultura ornamental destinados al embellecimiento de los espacios sagrados habían ido adquiriendo una serie de significados concretos y propios de la nueva religión, los cuales habrían de ser estructurados a partir de un buen número de significantes visuales profundamente arraigados en el vocabulario artístico imperial. En este proceso, no lo olvidemos, habían tenido lugar determinadas interpolaciones técnicas, estilísticas y también simbólicas procedentes del imaginario artístico popular. Durante los primeros dos siglos de creación de escultura arquitectónica genuinamente cristiana, gran parte de las intenciones inherentes a la producción de la misma estuvieron encaminadas a recrear en los templos un espacio en grado de proporcionar al fiel una parcela material y física de la realidad ultraterrena, tal y como habíamos tenido ocasión de comprobar.

De alguna manera, la escultura ornamental hubo de desempeñar un papel complementario de las escenificaciones litúrgicas a la hora de incrementar la verosimilitud del proceso de asociación sinonímica entre espacio físico y espacio ideal. En el caso concreto de Emerita Augusta, esta vinculación se vio notoriamente fortalecida en época de los grandes obispos, un momento en el cual los niveles de monumentalidad alcanzados en el aspecto material debieron contribuir a la impresión en los creyentes de estar participando, desde su realidad terrenal, en una evocación conjunta de la noción abstracta de *Civitas Dei*. De la misma forma que el siglo VII representa un desenlace de múltiples presupuestos en el aspecto concerniente a la realización artesanal de los motivos ornamentales, entendemos que durante estos años tuvo lugar la culminación de un proceso definido a partir del impacto producido por tales enunciados en el colectivo de fieles.

La implantación de un nuevo modelo de receptividad de las manifestaciones artísticas de esta época está en estrecha relación con el profundo hiato cultural que desde múltiples puntos de vista se desencadenó a lo largo del siglo VII. En primer lugar podemos afirmar que para las gentes que vivieron a lo largo de esta centuria, indistintamente del estamento social al cual hubieran pertenecido, el pasado cultural de tradición greco-romana resultaba algo ancestral y hasta cierto punto insondable. Esta particularidad aparece constatada sin ir más lejos en el profundo sentido de desorientación que las obras de arte de aquella época pretérita produjeron en las gentes que poblaron la cuenca mediterránea durante el siglo que nos ocupa¹¹¹⁴. Las primitivas

¹¹¹⁴ En la propia Constantinopla, ya desde los años finales de esta centuria y los primeros del siglo VIII, los habitantes de la ciudad no podían comprender el significado ni tan siquiera de los monumentos más

líneas de divergencia procedentes de la cultura popular y de aquella oficial se habían terminado por solapar ante los ojos de la mayor parte de los observadores.

Si realizamos una breve aproximación a la alta cultura de la época podremos tomar buena nota de la gran importancia que el componente abstracto y simbólico extraído de las realizaciones materiales va a adquirir con respecto del sustrato residual de tradición helenística, en el cual primaba la valoración de aquellos elementos asociados al ilusionismo o a la reproducción mimética y fidedigna de los referentes proporcionados por la naturaleza. Este sentido simbólico y hermético puede apreciarse, por ejemplo, en la obra de Isidoro de Sevilla o en aquella realizada por Máximo el Confesor, donde quedan plasmados ya unos nuevos términos de unión entre espiritualidad y materia más cercanos al pensamiento medieval que a la antigua tradición clásica. Para este último teólogo bizantino, las dos realidades –espíritu y materia– son indisociables hasta tal punto que el mundo inteligible puede ser aprehendido desde la materialidad y viceversa¹¹¹⁵. De este modo, las realizaciones materiales elaboradas por el hombre han de encontrarse en un plano de co-referencialidad en relación a una perspectiva espiritual. Elucubraciones de este género bien pueden sernos de utilidad de cara a explicar fenómenos como son el paulatino desapego que la civilización mediterránea empezó a evidenciar con respecto de las manifestaciones artísticas de índole figurativa a lo largo de este siglo¹¹¹⁶, o incluso de la gran importancia que algunas prácticas asociadas a la religiosidad tales como la meditación habrían de adquirir desde entonces.

Las alteraciones producidas en la apreciación y en la recepción de las creaciones artísticas también afectaron a las esferas sociales de menor formación cultural. La preocupación mostrada en los concilios del siglo VII por todos aquellos aspectos inherentes a las supersticiones de la sociedad hispanovisigoda es en sí misma un dato muy revelador al hilo del grado de preparación intelectual no solamente del pueblo llano, sino también de buena parte de la baja clericalura. Existía en la Hispania de la época una preclara obsesión hacia la protección contra profecías adversas, sortilegios e infortunios de la naturaleza más diversa. Así, el propio concilio de Mérida de 666 llega

sencillos que habían sido atesorados en el espacio urbano de la capital del imperio, A. BRAVO GARCÍA, 1997, p. 47.

¹¹¹⁵ Ambas realidades se presentan mediante una relación elaborada en términos de “*estar-en-el-otro*”, P. ARGÁRATE, “La unidad dinámica del Cosmos en San Máximo el Confesor”, *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, nº 67, 1996, pp. 35-36.

¹¹¹⁶ A pesar de que la Iconoclastia no dejó de ser una postura radicalizada auspiciada desde la corte constantinopolitana en el siglo siguiente, no podemos olvidar que a lo largo de la séptima centuria aparecieron ya algunos movimientos contrarios a las imágenes en las realizaciones artísticas, un dato este último de especial significación a la hora de ilustrar nuestros planteamientos.

incluso a prohibir a los presbíteros que atormenten a aquellos de sus *servi ecclesiae* a quienes creyesen sospechosos de haber fraguado maleficios contra ellos¹¹¹⁷. El siglo VII contempló en Hispania el advenimiento de algunas calamidades naturales de las cuales, tal y como hemos tenido ocasión de comprobar, no escapó la Lusitania. Los efectos de dichas eventualidades hubieron de producir un consecuente impacto entre los habitantes de la provincia, especialmente si tenemos en cuenta la difícil coyuntura económica por la cual atravesaron buena parte de los mismos.

En los últimos años de vida del reino visigodo, por ejemplo, tuvo lugar un notable incremento en el número de suicidios entre las capas más desfavorecidas de la sociedad¹¹¹⁸, al tiempo que se producía un aumento de la visión escatológica de la realidad en paralelo al empeoramiento de las condiciones de vida de un volumen significativo de población. Desde este punto de vista nos encontramos con una circunstancia semejante a aquella que habíamos definido para el siglo V, pero tamizada por una serie de matices, siendo seguramente el más significativo de todos ellos el grado de fisura que existía entre la conciencia colectiva del siglo VII y la tradición cultural propia de la Antigüedad. Por esta razón, de la misma manera que las realizaciones artísticas hubieron de ser alteradas sobre la base de los procedimientos intrínsecos de la creación material, también fue modificado el estatus del receptor de las mismas.

Entendemos que los fieles del siglo VII encontraron en las manifestaciones visuales contenidas en el interior de los templos una serie de referentes alusivos al auxilio espiritual. Así, la escultura abigarrada y abstracta del siglo VII empieza a ser aprehendida en términos de profilaxis icónica. Aquellos elementos alusivos a la apreciación de la materialidad y del discurso formal habrán de dar paso a unos anhelos dirigidos a la pura contemplación y al recogimiento. Es más, se ha señalado incluso que la propensión hacia la representación de elementos vegetales y especialmente geométricos estructurados en base a composiciones cada vez más tendentes a reproducir secuencias *ad infinitum* esconde una intención destinada a la observación de los mismos con el fin de adquirir protección y salvaguarda contra las fatalidades causadas por sortilegios u otro tipo de actividades inherentes a la agorería tales como el mal de ojo¹¹¹⁹. Este nuevo contexto al hilo de la valoración de las imágenes va a favorecer la puesta en marcha de una serie de efectos secundarios de naturaleza muy

¹¹¹⁷ III Concilio de Mérida, canon XV.

¹¹¹⁸ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 313.

¹¹¹⁹ L. RODRÍGUEZ PEINADO, *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*, Madrid, 2002, pp. 220 y 258.

dispar en la psique visual colectiva. De esta forma, algunos de los valores inherentes al poder evocador de las figuraciones habrán de ser absorbidos por una serie de nuevas necesidades espirituales en las cuales las propiedades teúrgicas de las representaciones llegarán, como veremos, a funcionar en términos implícitos de dominación e incluso de propiedad.

Entrando en una valoración estrictamente formal de los cambios producidos en la escultura emeritense a lo largo de la séptima centuria, lo primero que debemos señalar es que en las formulaciones ornamentales contenidas en la misma se aprecia una evidente dicotomía entre depuración y saturación. Tal y como habíamos anunciado en el inicio del presente trabajo, uno de los principales criterios que había servido tradicionalmente para la datación de un buen número de piezas de la colección emeritense en el siglo VII habían sido aquellos elementos concernientes a la degradación o a la pérdida de calidad con respecto de los modelos tenidos como realizaciones de la sexta centuria. Según nuestro criterio, existe en el repertorio escultórico de la capital extremeña un número significativo de realizaciones correspondientes al siglo que ahora nos ocupa, pero consideraríamos un error llevar a cabo un proceso de asignación cronológica fundado sobre una pauta de decadencia, y más concretamente sobre una pauta de decadencia con respecto de las obras del período de los grandes obispos.

La razón principal por la cual creemos poder sostener esta afirmación reside en el hecho de que los escultores del siglo VII no se limitaron a realizar copias depauperadas de las creaciones previas, sino que partiendo de un bagaje de referentes visuales que se remontan a varios siglos atrás, van a llevar a cabo un conveniente proceso de readecuación a partir del epígono histórico-artístico que proporcionó la conclusión de los proyectos monumentales iniciados en los años de Masona. Los obradores emeritenses continuaron trabajando durante este siglo a pesar de hacerlo con una intensidad muy inferior con respecto de la vivida a lo largo del período anterior. Sin embargo, si asumimos de entrada que las realizaciones que llevaron a cabo fueron un débil reflejo de las obras de la fase de Fidel y de Masona, corremos el riesgo de estar omitiendo todos aquellos preceptos concernientes a la voluntad artística del siglo VII. Ello nos llevaría a adentrarnos en la siguiente centuria guiados otra vez por la necesidad de encontrar un referente artístico foráneo, en este caso el islámico, que a nuestro entender jugó un papel muy poco o nada significativo en el devenir estético de los talleres escultóricos de la capital extremeña.

Si tomamos nuevamente como referencia las pilastras CV 5 (Fig. 116) y 6 (Fig.

117), realizadas seguramente en los años correspondientes al cambio de siglo tal y como tuvimos ocasión de argumentar, podremos advertir la importancia del estilo tapiz que ya definimos, tanto desde un punto de vista compositivo como estrictamente técnico. En cuanto a este último factor es necesario apuntar que la recesión económica sufrida en la ciudad a lo largo del siglo VII afectó a varias infraestructuras tales como los acueductos, incidiendo con ello en el suministro de aguas¹¹²⁰ y en otros aspectos directamente tocantes a las prácticas industriales y artesanales. Se hace sumamente difícil evaluar desde el punto de vista de las propias piezas hasta qué punto este tipo de eventualidades pudieron haber condicionado a los procesos de ejecución, pero sí que podemos advertir que el tipo de talla carnosa, a pesar de continuar existiendo, va a pasar a un segundo plano a partir del siglo VII. Ello nos lleva a pensar, sobre todo si tenemos en cuenta las nuevas variantes con las que se presenta la propia talla carnosa desde este momento, que los escultores debieron dejar de lado determinadas herramientas percutidas complejas, así como buena parte de aquellos procedimientos inherentes a las tareas de abrasión.

La pareja de pilastras CV 11 (Fig. 124) y 12 (Fig. 125) ha de resultar particularmente elocuente de cara a ilustrar algunos de estos distintivos. En uno de sus frentes se ha dispuesto una secuencia ornamental articulada simétricamente a partir de un vástago longitudinal. En primer lugar hemos de señalar que el propio tallo continuo, así como los racimos de uvas que ocupan los ocales pares del mismo, han sido trabajados a partir de un sentido de la volumetría análogo al que habíamos aludido en las parejas de pilastras del aljibe que tomamos para definir el estilo (CV 1 a 4). Al mismo tiempo, los racimos de uvas (Fig. 128) suponen un indicativo lo suficientemente esclarecedor a la hora de argumentar que nos encontramos en un intervalo de realización muy próximo al que hubo determinado el cambio de siglo¹¹²¹. Los perfiles básicos de estas unidades ornamentales han sido igualmente elaborados siguiendo de cerca los preceptos de la talla carnosa. Sin embargo, estos dos componentes –vástago y racimos- muestran ya unos síntomas de inflexión que desde un aspecto técnico habrán de manifestarse en el ámbito propiamente estilístico.

Por una parte, podemos apreciar que el sentido de la volumetría es mucho más aséptico y pacato que en las pilastras del aljibe o del *xenodochium*. La altitud del relieve

¹¹²⁰ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 278.

¹¹²¹ Tal y como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo concerniente al estudio individualizado de cada uno de los motivos ornamentales y de su posible evolución, las unidades decorativas compuestas por racimos de uvas se constituyen junto con las hojas como uno de los elementos que poseen mayor carga informativa a la hora de establecer determinados patrones de secuencialidad morfológica en los talleres emeritenses.

ha descendido considerablemente con respecto de aquellas, mientras que la intención ilusionista que encontrábamos en las primeras ha desaparecido por completo en estas intervenciones. Ello se debe fundamentalmente al establecimiento de un nuevo criterio de ordenamiento de los motivos ornamentales con respecto del fondo. La adquisición de un cierto sentido naturalista en los vástagos y en los racimos de las piezas CV 1-4 encontraba fundamento en el hecho de que el fondo, en tanto superficie muda, había sido lo suficientemente definido como para permitir el asomo en él de un relieve de aspecto mullido mediante el cual se producía un incremento en el nivel de mimetismo con respecto de una referencia natural de los conceptos “tallo vegetal” y “racimo de uvas”. En la reproducción de estos dos motivos llevada a cabo en los frentes de las pilastras CV 11 y 12 ya no existe ese procedimiento de asociación operado en términos de verosimilitud, en tanto que la noción de segundo plano ha sido completamente neutralizada a través de la acumulación de unidades decorativas.

Igualmente, el establecimiento de una oposición formal con respecto del fondo ha generado la necesidad de avecinar entre sí en todo lo posible a todas las unidades presentes en el espacio de la representación, produciendo con ello una hipertrofia de las mismas. Las intenciones dirigidas al acrecentamiento de la masa decorativa sobre las superficies planas habrán de ocasionar una serie de alteraciones en los propios enunciados utilizados para la ornamentación. Por una parte, los obradores se van a encaminar paulatinamente hacia un mayor grado de conceptualización de los primitivos referentes naturales ¹¹²², por otra, la importancia conferida a los procedimientos de neutralización del fondo terminará convirtiendo a los recursos técnicos destinados a enfatizar el aspecto volumétrico en prescindibles, dando paso así a la imposición generalizada de lo que hemos denominado talla tapizante.

De los segundos frentes de la pareja de pilastras CV 11 y 12 (Fig. 129) se desprenden también interesantes referencias acerca de las alteraciones sufridas en los principios rectores de la ornamentación con posterioridad a la gran codificación de repertorios habida lugar fundamentalmente en los últimos años del siglo VI. En esta secuencia podemos apreciar cómo se ha producido la fusión de varias unidades decorativas preexistentes, fusión a través de la cual habrán de ser generados nuevos sintagmas de ornato. Así, a al menos dos variantes del repertorio de elementos vegetales arborescentes se les ha incorporado el mismo motivo liriforme junto con los recurrentes racimos de uvas. Igualmente, la configuración rítmica de cada una de estas

¹¹²² Remitiéndonos nuevamente a las piezas CV 11 y 12, podremos observar cómo en los ojales impares de los vástagos se han dispuesto sendas unidades ornamentales profundamente abstractas, a medio camino entre hojas de perfil dentado y elementos geométricos estrellados.

fórmulas ha sido convenientemente enfatizada mediante su inserción en un marco cuadrangular que viene a poner en evidencia el implemento producido en la voluntad geometrizante y moduladora que domina en los talleres a lo largo de esta fase. Por esta razón, el tratamiento técnico conferido a los motivos con respecto del fondo habrá de contribuir de manera directa a la desnaturalización que éstos van a padecer.

Si tenemos en cuenta todas estas particularidades, podremos estar en grado de afirmar que a lo largo del siglo VII tiene lugar uno de los giros más importantes que habrán de producirse durante toda la Edad Media en el apartado de las artes visuales, es decir, el tránsito que desde una ornamentación *vegetal* habrá de conducirnos a una *ornamentación vegetal*. Los artesanos decoradores que trabajaron con anterioridad a este viraje no habían llegado nunca a renunciar por completo a unos parámetros referenciales que desde el manufacto condujesen a la noción natural evocada en la forma o en la superficie de este. Sin embargo, a partir del siglo VII, las intenciones de los escultores irán dirigidas a guarnecer las piezas acorde a una serie de nuevas premisas cuya aplicación relegará al componente naturalista a un segundo plano en detrimento de un ejercicio de la escultura destinado a la mera creación de sólidos capaces icónicamente activados. Estos mecanismos, cuya puesta en marcha está determinada por planteamientos de naturaleza psico-artística muy diversa, no son exclusivos del ámbito emeritense, ni tampoco del ámbito hispano, sino que tienen lugar en la mayor parte de los centros activos de producción en el mundo mediterráneo a partir de la séptima centuria¹¹²³.

Una vez definida la principal variación estilística que a nuestro juicio afectó a la escultura emeritense a partir de esta fase, trataremos de concretar los medios a través de los cuales estas novedades habrían de materializarse en las superficies destinadas al ornamento. La renuncia al componente de referencia naturalista condujo a los

¹¹²³ A pesar de que la devaluación del elemento referencial naturalista se convierta en dominante a lo largo del presente siglo, existen varios ejemplos en la escultura post-romana en los que puede ser apreciada dicha particularidad. En Occidente, el punto de partida de esta corriente se encuentra casi con toda seguridad en la escultura diocleciana surgida de las transformaciones producidas por la crisis del lenguaje helenístico durante las décadas previas. En el mundo iranio, sin embargo, dicho tránsito se vio profundamente estimulado al menos desde el siglo II d.C., tal y como podemos apreciar en el tratamiento ornamental asignado a determinadas superficies incluidas en figuraciones escultóricas humanas –vestidos principalmente– procedentes de Hatra o Bichapur. De esta forma, el sentido abigarrado, sinonímico y abstracto que encontramos en la cuenca mediterránea para el siglo VII es fácilmente apreciable en el mundo persa al menos dos siglos atrás, tal y como se pondrá de manifiesto en las placas decorativas de Chahar Takun o más tarde en Taq-i-Bostán. No hemos de olvidar que una parte muy significativa del repertorio ornamental de los últimos partos y de los sasánidas fue establecido precisamente por la gradual transformación a la que aquellos pueblos sometieron a determinadas fórmulas ornamentales originarias de los repertorios helenísticos y romanos. Esta última coyuntura, como veremos, habrá de constituirse en uno de los principales ejes del discurso inherente a las posibles influencias que el arte hispánico pudo haber recibido del Oriente Medio a partir del siglo VIII.

artesanos a crear una serie de principios estructurales destinados sustentar los enunciados decorativos, tanto en el plano físico como en el discurso visual, sin tener que recurrir ya a aquellos paradigmas de la naturaleza que los obradores habían tratado de reproducir con relativa fidelidad durante siglos. Para ello, los decoradores de este período se sirvieron principalmente de las pautas de captación modular a las que nos hemos referido con anterioridad. Atendiendo a las mismas, a la naturaleza física de los soportes a guarnecer –superficies poligonales sencillas en la mayor parte de los casos-, y a la intención manifiesta de neutralizar los fondos, los escultores terminaron por articular sus esquemas compositivos a partir de tres tipos de unidades ornamentales.

En primer lugar, aquellos motivos destinados a servir de matriz principal en un determinado intervalo acotado de reproducción, habrían de funcionar como unidades ornamentales expansivas. En el caso de que estas no cubriesen la totalidad del intervalo se recurrirá a las unidades ornamentales oclusivas, cuya función no es otra que la eliminación de intersticios o sub-espacios muertos. Finalmente, ante la eventual adyacencia de unidades expansivas y oclusivas, o de dos expansivas entre sí, se articuló una tercera categoría destinada a tal fin, la de las unidades ornamentales de aproximación. Salvo en muy raras excepciones, podemos decir que en la mayor parte de la escultura altomedieval producida con posterioridad al siglo VII y aún en los programas plenomedievales en los que existan superficies con protagonismo dominante de secuencias de ornamento, advertiremos la presencia y la conveniente correlación al menos de las dos primeras unidades ornamentales¹¹²⁴. En este contexto de creación artística, todos aquellos sintagmas decorativos que se adapten con mayor facilidad a las funciones descritas serán privilegiados por encima de cualquier otro.

Las piezas de escultura arquitectónica que nosotros hemos considerado como realizaciones del siglo VII ponen de manifiesto las intenciones que acabamos de enumerar. Por una parte, vamos a encontrarnos con una abundante proliferación de círculos secantes y tangentes reproducidos en secuencias generalmente longitudinales, en las cuales todos estos motivos van a experimentar determinadas variaciones de naturaleza técnica y estilística fundamentadas sobre la base de la actitud manifiesta por sus ejecutores con respecto de los modelos previos, así como del grado de cualificación de los propios artesanos. La necesidad de poner en marcha los principios inherentes a la anulación de los fondos va a ocasionar el desarrollo de una importante labor de

¹¹²⁴ En ocasiones, las unidades ornamentales oclusivas y especialmente las expansivas pueden llegar a constituir un intervalo de representación en sí mismas, creando en tal caso una *mise en abyme* en la cual encontrarán cabida nuevamente las tres unidades descritas.

experimentación destinada a transformar un buen número de fórmulas previas en unidades ornamentales oclusivas, tal y como podemos observar, por ejemplo, en CV 108 (Fig. 130) o en la mayor parte de las piezas en las cuales encontramos combinaciones de elementos geométricos circulares y elementos vegetales, fundamentalmente liriformes, tales como CV 89 (Fig. 131), 90 (Fig. 132), 262 (Fig. 133) o 298 (Fig. 134).

Asimismo, cabe señalar que el protagonismo de las fórmulas florales de perfil liriforme se vio notablemente incrementado a lo largo de esta fase. Los escultores emeritenses de las épocas anteriores ya habían trabajado sobre estos enunciados tratando de explotar sus distintas cualidades plásticas mediante la cuidadosa aplicación de secuencias rítmicas pensadas para tal fin, tal y como podemos apreciar en CV 136 (Fig. 135) y 137 (Fig. 136). Sin embargo, con posterioridad a la conclusión de los grandes proyectos edilicios iniciados en los últimos años del siglo VI, los motivos liriformes estarán llamados a constituirse en uno de los principales elementos compositivos de la mano de los nuevos obradores, que habrán de convertirlos en recurrentes unidades oclusivas bajo la adopción de abundantes variantes morfológicas. Esta misma particularidad fue vista en la pareja de pilastras CV 11 y 12 (Fig. 124 y 125) y puede ser rastreada en un cuantioso volumen de piezas, en las cuales dichas fórmulas ejemplifican perfectamente el gradual tránsito hacia la abstracción que experimentó la mayor parte de los motivos existentes en el catálogo escultórico emeritense.

Otro de los elementos que cobra especial significación durante esta fase son los motivos vegetales palmiformes. Los escultores de la segunda mitad del siglo VI se habían encargado de extraer y al mismo tiempo de transformar algunos formatos de palmeta preexistentes en los repertorios ornamentales –escultóricos y musivos– del arte romano con el fin de utilizarlos como fórmulas complementarias en determinadas piezas de gran calado, tales como las grandes pilastras que hemos venido estudiando. En ellas, las palmetas aparecen casi siempre en secuencias verticales dinamizadoras de los marcos colaterales utilizados para encerrar baquetones. En estos primeros motivos palmiformes, presentes en pilastras tales como CV 1 a 7 o CV 19 (Fig. 137) y 20 (Fig. 138), se pone de manifiesto la voluntad de los escultores a la hora de reproducir cada uno de los distintos componentes del enunciado ornamental desde una perspectiva naturalista, presente también en otras palmetas contenidas en piezas tales como CV 64 (Fig. 139), 295 (Fig. 140), 422 (Fig. 141), y 426 (Fig. 142).

Partiendo de las primeras palmetas, constituidas generalmente por cinco hojas,

los escultores activos a lo largo del siglo VII van a crear un sinfín de versiones en las cuales se vuelve a apreciar con claridad una intención mayoritaria conducente a la abstracción y a la desnaturalización del primitivo esquema ornamental. Una vez más, entre los principales motivos desencadenantes de esta particularidad hemos de mencionar los mecanismos de adecuación mediante los cuales estos esquemas fueron incorporados a superficies horizontales como impostas y cimacios. El acondicionamiento del motivo palmiforme a estos particulares intervalos de reproducción trajo como resultado la paulatina modificación de los enunciados desde un punto de vista morfológico. Así, no ha de sorprendernos el elevado número de variaciones al que fueron sometidas las primeras formulaciones, que llegarán a adquirir perfiles tan caprichosos como los contenidos en CV 209 (Fig.143) o 284 (Fig. 144), y tan sumarios como los presentes en las piezas CV 230 (Fig. 145), 241 (Fig. 146) o 314 (Fig. 147). En este sentido, los procesos de permuta operados en la reproducción de los motivos palmiformes resultan sumamente elocuentes de cara a ejemplificar la dicotomía establecida en los polos de saturación y depuración a la que habíamos aludido como una de las principales características de la escultura realizada a lo largo de esta centuria.

Tres piezas como son CV 16 (Fig. 148), 35 (Fig. 149) y 97 (Fig. 150) pueden servirnos para ilustrar hasta qué punto fueron privilegiados todos aquellos motivos que a priori poseían unas mayores cualidades a la hora de ser utilizados como unidades ornamentales expansivas. Estos tres fragmentos, correspondiente nuevamente a la serie de pilastras, contienen todos ellos una secuencia de intervalos de reproducción acotados cuadrangularmente en uno de sus lados. En ellos se han habilitado diversos esquemas geométricos desarrollados y concebidos para poblar el mayor volumen posible de las superficies que les han sido asignadas. Circunstancias de este tipo habrían de favorecer la sistematización de motivos ornamentales como los aquí presentes, cuya primitiva formulación se realizó sobre la base de la alteración o de la sugestión de enunciados preexistentes tales como cruces, estrellas y otro tipo de composiciones geométricas. Igualmente, si observamos con detenimiento los frentes contiguos contenidos en estos tres mismos fragmentos, podremos constatar la importancia conferida por los obradores de este período a las fórmulas vegetales arborescentes a la hora de cubrir intervalos de reproducción longitudinales.

En el caso de las piezas CV 35 (Fig. 149) y 97 (Fig. 150), la naturaleza morfológica de estas composiciones, articuladas simétricamente a partir de un vástago central, proporciona un elevado número de posibilidades de cara a la distribución de la

superficie vegetal sobre el plano. Por esta razón, podemos afirmar que los escultores de esta fase encontraron en los motivos arborescentes una unidad ornamental expansiva en grado de ofrecer un alto rendimiento estructural, pues las cualidades reiterativas proporcionadas por la ramificación de los haces facilitaban notablemente la amortización de eventuales áreas intersticiales sin la necesidad de emplear otras unidades oclusivas. En la ya referida pilastra CV 16 (Fig. 148) podemos apreciar cómo un idéntico presupuesto funcional le ha sido asignado a los vástagos con hojas y motivos de vid.

En cuanto al motivo de la vid propiamente dicho, convendría valorar una serie de aspectos de especial significación. J. Morín y R. Barroso han señalado que la utilización de este esquema decorativo habría de sufrir una serie de alteraciones a lo largo de la séptima centuria. Según estos autores, la vid no solamente se rarificaría como recurso iconográfico de los talleres hispánicos de esta fase, sino que al mismo tiempo vendría a ser paulatinamente sustituida por otro tipo de representaciones tales como las palmeras, las cuales hubieron de adquirir el significativo eucarístico asociado en primera instancia a los racimos¹¹²⁵. No es nuestra intención evaluar en este apartado el componente simbólico potencialmente asociable a cada uno de los motivos, pero consideramos que, si bien durante este siglo el motivo de la palmera debió introducirse de manera gradual en el repertorio emeritense –posiblemente auspiciado por los contactos culturales existentes entre las provincias lusitana y bética-, los racimos de uvas ni mucho menos desaparecen, sino que más bien son sometidos a una vigorosa dinámica de transformación operada al menos en el aspecto formal.

Partiendo de los racimos contenidos en las pilastras del aljibe, podremos comprobar cómo el motivo de la vid es supeditado nuevamente a una doble inercia conducente ya sea hacia la simplificación –tal y como podemos observar en CV 159 (Fig. 151)- o hacia una minuciosa aprehensión analítica de cada una de sus partes –visible en piezas como CV 14 (Fig. 152) o 31 (Fig. 153) -. Como veremos, la existencia de dos modos muy distintos de hacer con respecto a la reproducción del motivo de la vid posee una importancia crucial de cara a comprender el desarrollo de la escultura emeritense con posterioridad a esta centuria.

Uno de los recursos formales que mayor interés presenta a la hora de establecer una serie de hipotéticos parámetros de evolución de las prácticas escultóricas del siglo VII, y sobre todo de su proyección hacia una fase ulterior de desarrollo son, a nuestro juicio, las perlas. En los últimos años se ha venido considerando la presencia de estas

¹¹²⁵ J. MORÍN DE PABLOS- R. BARROSO CABRERA, 2001, p. 288.

unidades de ornamentación, en especial cuando las mismas son recogidas en secuencia a manera de contario, como un indicativo de la influencia islámica ejercida sobre los talleres escultóricos hispánicos fundamentalmente desde el período emiral. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que la articulación de perlas individual o colectivamente en las superficies esculpidas se explicaría más convenientemente a través de los procesos de selección y adecuación de motivos desarrollados a lo largo del siglo que nos ocupa. Poseemos noticia de su presencia en las piezas de la capital extremeña al menos desde los últimos años del siglo VI. Así, en el fragmento de imposta conservado en Santa Eulalia y correspondiente seguramente a la reforma realizada por Fidel en el edificio, podemos constatar cómo unos sencillos cuerpos de perfil redondeado han sido habilitados en el ojal de cada uno de los círculos tangentes.

Estos sencillísimos morfemas estaban en grado de poder funcionar como óptimas unidades ornamentales oclusivas en casi cualquier tipo de intervalo de reproducción, adoptándose con posterioridad en un elevado número de secuencias con círculos secantes o tangentes tales como las contenidas en CV 358 (Fig. 154), 359 (Fig. 155) y 389 (Fig. 156); o en aquellos esquemas compositivos cuya naturaleza hubiera de implicar la habilitación de áreas intersticiales de perfil circular, tal y como sucede en las series de motivos trenzados como las presentes en SE 139 (Fig. 157) o en CV 242 (Fig. 158) o 277 (Fig. 159) por citar solamente algunos ejemplos.

El motivo de las perlas existió igualmente en los repertorios ornamentales romanos, donde no solamente podemos encontrarlas de forma aislada sino también reproducidas en secuencias longitudinales, tal y como tenemos ocasión de advertir en un mosaico de tema cinegético encontrado en Mérida (Fig. 160)¹¹²⁶ o en algunas de las vestiduras de los componentes que integran la escena principal del Disco de Teodosio (Fig. 161). Al mismo tiempo, el valor oclusivo de estas unidades ornamentales – especialmente en su presentación individual- habría de funcionar como una variante expresiva en versión convexa de los trabajos realizados con el trépano, propios de la experimentación producida en el arte tardorromano al hilo de la confrontación existente entre fondo y figura cuya resolución, como vimos, hubo de jugar a favor de esta última, generando un contexto visual en el cual el trépano habría de presentarse como un elemento en positivo, lo que a nuestro juicio favoreció la inclusión de las perlas en los repertorios escultóricos de esta época. A pesar de que consideramos que la sistematización y la explotación de los valores plásticos de las series de perlas va a tener lugar con posterioridad al siglo VII, estimamos que la configuración de tales

¹¹²⁶ J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1992, p. 108, fig. 4.

esquemas tuvo lugar a lo largo de esta fase, no siendo necesaria la apelación al ascendente islámico para justificar su inclusión en las manifestaciones escultóricas lusitanas realizadas en época post-visigoda¹¹²⁷.

Tuvimos ocasión de comprobar cómo los escultores emeritenses del siglo VI llevaron a cabo una inicial readecuación de algunos motivos ornamentales con respecto de las superficies para las cuales estos fueron codificados en un primer momento. El ejemplo más claro de la puesta en marcha de estos procedimientos se encontraba en las imbricaciones, pensadas originalmente para cubrir placas de cancel y trasladadas con posterioridad a otro tipo de soportes. Si bien no resulta tarea fácil averiguar hasta qué punto determinados motivos estaban concebidos de antemano para el ornato de uno u otro tipo de pieza, hay suficientes indicios para pensar que durante la elaboración de los grandes programas en época de Fidel y Mazona existió una predisposición a asignar unos esquemas concretos a cada uno de los distintos soportes preparados para acoger escultura arquitectónica.

Así, la configuración iconográfica de las grandes pilastras – y seguramente de los principales nichos- habría de proporcionar una serie de pautas que al menos en un primer momento fueron repetidas con relativa fidelidad. Los crismones, las cruces o los vástagos con racimos de uvas adquirieron un innegable protagonismo en el seno de los repertorios, mientras que las secuencias de palmetas o de hojas verticiladas realizaban un papel complementario en una suerte de jerarquía de motivos en cuyo último escalón habrían de situarse las unidades ornamentales más sencillas, tales como los sogueados, las series de rombos u otros recursos generalmente de perfil geométrico.

Por muy parciales que estos patrones hubieran podido llegar a ser en primera instancia, todo parece indicar que a lo largo del siglo VII empezaron a diluirse de manera gradual, ya fuese en el apartado concerniente a las superficies que les fueron adscritas de antemano, ya en aquel tocante a la clasificación de los motivos acorde a un hipotético rango iconográfico. Por esta razón, vamos a encontrarnos con la presencia de cruces o de vástagos con uvas decorando intervalos de reproducción de importancia secundaria, tal y como sucedía, por ejemplo, en CV 16 (Fig. 148); o con hojas verticiladas ocupando por completo el frente de una pequeña pilastra como CV 48 (Fig. 163).

El sometimiento de los distintos esquemas decorativos a unos presupuestos de reproducción sumamente pragmáticos no solamente habrá de ocasionar la afirmación

¹¹²⁷ Un fragmento como CV 191 (Fig. 162), correspondiente casi con total seguridad a un primitivo altar elaborado a nuestro juicio a lo largo del siglo VII atendiendo a sus caracteres técnicos, puede sernos de gran utilidad a la hora de justificar estas hipótesis.

del estilo tapiz como lenguaje artístico dominante, sino que al mismo tiempo, la preponderancia del aludido sentido práctico produjo una suerte de subversión en el seno del repertorio ornamental preexistente. Tal y como habíamos advertido al inicio del presente estudio, los motivos destinados al embellecimiento de las superficies arquitectónicas hubieron de caracterizarse por una naturaleza sumamente promiscua, la cual estaba llamada a alcanzar cimas hasta ahora nunca vistas a lo largo de la séptima centuria. Las fórmulas de ornato definidas por el primer y el segundo estilo teodosiano, junto con todas aquellas proporcionadas por los obradores del siglo VI, fueron sometidas a un proceso de desregularización desde una perspectiva jerárquica y tal vez parcialmente simbólica motivado por las necesidades propias de una inercia de taller dirigida a la preservación de los enunciados desde un punto de vista primordialmente formal.

Evidentemente, esta última circunstancia no hace sino incrementar el grado de dificultad a la hora de analizar los enunciados mediante un sistema comparativo establecido entre ellos mismos, y no digamos ya entre estos y los posibles ascendentes icónicos de origen foráneo. Tal vez sea por esta razón por la cual a algunas piezas tradicionalmente tenidas como creaciones populares de la baja romanidad les haya sido asignada más recientemente una propuesta cronológica que habría de ubicarlas precisamente en esta centuria¹¹²⁸.

Tendremos ocasión de analizar en el capítulo siguiente cuáles son aquellos elementos que pueden llevarnos a considerar como realizaciones del siglo VII a un número significativo de piezas componentes de la colección emeritense. No obstante, convendría concluir el presente apartado con una reflexión que concierne de manera directa a toda la problemática dirigida a valorar el verdadero papel que este siglo pudo haber desempeñado en la evolución de las artes decorativas altomedievales, entre ellas la escultura. En el mundo bizantino el período iconoclasta ha sido tradicionalmente considerado, por razones en las que no creemos necesario profundizar, como un momento de especial recesión en las realizaciones artísticas que habría de ser superado con la restauración de las imágenes en los últimos años de la dinastía frigia, momento en el cual empezaría a prepararse el terreno para un floreciente período, el macedónico, iniciado en el último tercio del siglo IX.

Frente a esta interpretación tradicional, creemos poder afirmar que durante el largo segmento temporal en el que fueron aplicados los preceptos iconoclastas, se

¹¹²⁸ Es lo que sucede, por ejemplo, con la placa CV 436 (Fig. 164). Al respecto de las distintas hipótesis de datación correspondientes a esta pieza, vid. J. L. RAMÍREZ SÁDABA, 2003, p. 287.

instalaron en el Imperio los principios que, ya fraguados en Occidente, habrían de ocasionar una verdadera revolución en el seno de las artes decorativas. Esta profundísima transformación afectó principalmente a todas aquellas regiones mediterráneas en las que la adhesión cultural al mundo greco-romano hubo sido más profunda, y en las cuales la producción artística se hubiese desarrollado de manera más o menos continuada desde época bajoimperial. Veamos hasta qué punto un somero análisis comparativo a nivel procesual entre Mérida –ciudad que cumplía con creces los dos requisitos anunciados- y otros centros del Mediterráneo puede ayudarnos a comprender el significado de estos cambios que a nuestro juicio fueron operados en los talleres extremeños a lo largo del siglo VII.

Sabemos que los escultores, pintores y mosaístas bizantinos activos durante esta fase no renunciaron ni mucho menos a la figuración –existen numerosas escenas de caza y otros muchos ejemplos en los cuales se contienen representaciones humanas-, pero sí modificaron algunos de los que hasta entonces habían sido elementos característicos de las tradiciones artísticas tardorromanas. Por una parte, tal y como nos informa la *Vida de San Esteban el Joven*, redactada en la segunda mitad del siglo VIII, los artistas de la época habían empezado a mostrar un especial interés dirigido a reformar y a depurar la confección icónica de todos aquellos elementos permitidos por la legislación imperial, tales como escenas cinegéticas, carreras de caballos y sobre todo representaciones de elementos vegetales¹¹²⁹. En la reproducción de este último tipo de esquemas de ornamento se advierte igualmente una profunda transformación –iniciada ya en los últimos años del siglo VII y generalizada a lo largo de la siguiente centuria– mediante la cual los recursos propios del estilo ilusionista y volumétrico heredados de la tradición romano-helenística terminaron por ser omitidos en detrimento de una resolución técnica encaminada al aplanamiento de las unidades decorativas de carácter vegetal.

Esta tendencia, por su parte, coincide en el tiempo con una considerable merma de las actividades constructivas habida lugar en la mayor parte de las provincias del Imperio durante estas décadas¹¹³⁰. De esta forma, podemos decir que los artistas activos durante la Iconoclastia incluyeron muy pocas novedades en un repertorio ornamental ya de por sí lo bastante inmóvil desde hacía al menos un siglo. Sin embargo, a pesar de que estos artesanos no realizaron prácticamente ninguna formulación icónica *ex novo*, la profunda manipulación a la cual sometieron a todos

¹¹²⁹ R. CORMACK, “The Arts during the Age of Iconoclasm”, *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, III, Londres, 1989, p. 3.

¹¹³⁰ IBIDEM, pp. 7 y ss.

aquellos motivos ornamentales preexistentes implementó las vías de modificación de estos últimos en el aspecto formal como nunca se había hecho hasta aquel momento.

Los presupuestos de “decadencia-nuevo apogeo” utilizados para analizar el arte de Bizancio durante y después del período iconoclasta han sido aplicados al ámbito Occidental más o menos con un siglo de adelanto. En el caso hispánico, una vez superadas las propuestas de Helmuth Schlunk, que habían traído como consecuencia una visión tal vez sobredimensionada –cuantitativa y cualitativamente- del arte realizado durante esta centuria, nos encontramos con una nueva realidad en la cual, tal y como ya habíamos avanzado, el siglo VII adolece de una clara escasez de adscripciones cronológicas firmes, ya sea en el terreno de la escultura arquitectónica como en tantos otros tocantes a la actividad artística o edificatoria. Frente a una visión relativamente devaluada al hilo de la identidad artística del siglo VII, apoyada fundamentalmente en la vaguedad de su dimensión empírica, podríamos admitir la existencia de una decadencia en la actitud productiva de los principales centros peninsulares solventada solamente mediante los estímulos proporcionados por la ulterior administración islámica. No deja de resultar interesante el hecho de hallarnos ante un panorama a priori muy semejante en otros lugares de la Cristiandad precisamente en el decurso de estos dos siglos, el VII y el VIII. De esta forma, la condición depauperada de las artes en lugares como la Italia longobarda o la Galia merovingia, habría de ser subsanada gracias a un nuevo apogeo proporcionado por las bases de la estatalidad carolingia.

Por nuestra parte, consideramos que estos amplios segmentos cronológicos, el siglo VII y parte del VIII en Occidente, y el VIII y parte del IX en Oriente, resultan lo suficientemente ilustrativos a la hora de analizar los grandes cambios operados en las realizaciones artísticas de la cuenca mediterránea a las puertas del período medieval. Dichas transformaciones atendieron a una mecánica de relativa univocidad establecida sobre la base de la actitud que estas sociedades mostraron para con el arte tardorromano, y no tanto a un intervalo fundamentado en la expectación ante el suministro artístico que pudieran haber proporcionado las nuevas oficialidades carolingia o islámica. A nuestro juicio, en el momento en el que estas últimas empezaron a elaborar un discurso artístico en grado de ajustarse a cualquier presupuesto inherente a la afirmación de identidades colectivas a través de la imagen, la mayor parte de las transformaciones operadas en el dominio de la escultura decorativa ya se habían completado casi por completo.

Creemos que una de las principales pautas de cara a comprender la viabilidad

de los procesos de alteración sufridos en la producción artística de este período vendría a ser estructurada a partir de la siguiente cuestión: ¿por qué Occidente se desvinculó al menos cien años antes de los dictámenes icónicos recibidos del mundo greco-romano? En primer lugar se hace necesario señalar que el descenso experimentado en el volumen de grandes empresas edilicias en los estados germánicos occidentales se evidenció con creces a lo largo del siglo VII, tal y como hubo tuvimos ocasión de analizar para el caso concreto de Mérida.

En todas aquellas provincias orientales que no fueron a parar a manos islámicas¹¹³¹, el descenso producido en el número de obras de gran calado no habría de llegar hasta las décadas finales de la séptima centuria, especialmente si tenemos en cuenta que a principios de la misma se habían iniciado aún proyectos de relativa significación tanto en el ámbito eclesiástico como en el civil¹¹³². De esta forma, podemos afirmar que el debilitamiento gradual padecido en el volumen de empresas constructivas de cierta envergadura repercutió de manera directa en el devenir de los talleres dedicados a la producción de escultura arquitectónica en todo el Mediterráneo. Esta última circunstancia habría de adquirir una dimensión mucho más fehaciente si cabe conforme tuvo lugar la intensificación de unas estructuras socio-económicas predominantemente rurales tanto en Oriente como en Occidente.

En segundo lugar hemos de apuntar que en el mundo bizantino del siglo VII el nivel de apego existente para con las tradiciones artísticas y los presupuestos estéticos originados en época bajoimperial, debió ser sensiblemente más elevado que el manifestado en un Occidente donde los grupos humanos de ascendencia germana se habían convertido, como vimos, en los principales promotores y consumidores de unas obras de arte en las cuales el signo de romanidad estaba llamado, si no a desaparecer, sí a ser irremisiblemente alterado. Así, las reflexiones acerca de la crisis de identidad con las cuales abríamos el presente apartado se revelaron en Occidente a lo largo del siglo VII, es decir, al menos con cien años de antelación.

Dicha crisis de identidad, cuyo reflejo en las manifestaciones ornamentales es por completo innegable, habría de contribuir en Bizancio a la adopción de una política adversa al icono que además de no ser nueva¹¹³³, no fue siempre popular y ni mucho menos mayoritaria ni mansamente aceptada por los súbditos del Imperio. Es imposible

¹¹³¹ Habría que excluir de este conjunto geográfico al área balcánica, donde el descenso de la actividad constructiva queda constatado ya en las décadas finales del siglo VI.

¹¹³² C. MANGO, 1975, p. 161. La mayor parte de estas empresas se realizaron en las principales capitales de provincia en los años inmediatamente anteriores al profundo proceso de ruralización que habría de padecer el Imperio poco después de la muerte de Heraclio.

¹¹³³ A. GRABAR, *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, Madrid, 1998, p. 25.

conocer el modo en el cual el arte bizantino del siglo VIII se hubiera comportado en una hipotética realidad contrafactual sin Iconoclastia, pero a tenor de lo visto se nos hace muy difícil creer que este hubiera discurrido por caminos muy distintos por los que transcurrió durante la regla de los emperadores isáuricos. Tal y como habíamos comentado anteriormente, muchos de los lazos que aún unían a las sociedades mediterráneas con la Antigüedad habían terminado por desaparecer.

En el apartado correspondiente a la escultura decorativa podríamos decir que esta mantuvo, no sin ciertos matices, una serie de atribuciones análogas a las que había desempeñado a lo largo de la tardoantigüedad desde una perspectiva utilitarista y principalmente semántica. Así, la mayor parte de las funciones que esta hubo realizado en tanto elemento físico constituyente del espacio litúrgico continuaron siéndole aplicadas a grandes rasgos, al tiempo que casi todas las potenciales asociaciones simbólicas desprendidas de sus enunciados conservaron las condiciones genuinas que les fueron asignadas durante la paulatina configuración del arte cristiano. El cambio, empero, fue operado en el aspecto puramente formal, en los procesos de gramaticalización de las fórmulas destinadas al ornamento. Esta inflexión se originó a causa de tres factores principalmente.

El primero de ellos fue el hondo debilitamiento de la actividad constructiva, que incidió de manera decisiva en las prácticas de taller, en la disponibilidad de materiales, en la formación de nuevos especialistas y en la administración de determinados recursos técnicos que habían continuado existiendo, si bien de forma intermitente, desde la Antigüedad. El segundo elemento desencadenante de la gran metamorfosis producida en las fórmulas de ornato tiene que ver con los procesos de ruralización que terminaron por afectar directamente a todos los eslabones componentes de las eventuales cadenas de producción –extracción, transporte, talla, pulimento...-, a la estabilidad y a la esperanza de vida de los talleres, y de forma más abstracta al ámbito de la inventiva. Cualquier intento destinado a crear o a incorporar nuevas unidades icónicas al repertorio ornamental estaba sujeto de antemano a la fragilidad proporcionada por unos contextos productivos de corta duración y alcance. Vistos en esa tesitura, los escultores optaron por preservar todos aquellos recursos técnicos y compositivos que les eran tradicionalmente bien conocidos. El tercer y último factor que contribuyó a modificar las morfologías propias de la escultura decorativa fue el afianzamiento de una realidad cultural muy lejana al mundo de la Antigüedad desde múltiples aspectos, siendo el de las artes plásticas uno de los más

significativos¹¹³⁴. La progresiva extinción de todos aquellos anhelos emuladores del pasado a la que nos hemos referido anteriormente nos parece lo bastante elocuente de cara a justificar esta última premisa.

A pesar de que la existencia de estos tres condicionantes, unida a las evidencias que nos proporciona la plástica conocida para este siglo en los ámbitos mediterráneos pueda sugerir un panorama poco alentador para el desarrollo de las artes, es nuestro deber considerar que mientras exista producción, por muy escasa que esta pueda llegar a ser, hay transformación y, por lo tanto, evolución. Así, los escultores emeritenses del siglo VII se sintieron obligados a conservar todos aquellos recursos morfológicos que poseían, previo paso por un criterio de selección propio mediante el cual trataron de dotar a sus composiciones de lo que podríamos llamar unos preceptos básicos de eunomía en el apartado formal. Con ello habrían de sumarse a una dinámica evolutiva presente en todos los centros de producción artística europeos entre los siglos VII y IX en la cual resulta sumamente complejo encontrar una línea de análisis continua¹¹³⁵. Por ello, consideramos sumamente importante llevar a cabo una labor de diferenciación destinada a individualizar en la medida de lo posible cada uno de los distintos intervalos de transformación apreciables en los fragmentos emeritenses. Solo así podremos estar en grado de evaluar hasta qué punto tales alteraciones son producto de una hipotética injerencia externa o de una evolución operada sobre presupuestos de naturaleza endógena.

3. Marida y el largo siglo VIII.

El siglo VIII ha sido uno de los períodos de la historia de Europa que sin ningún género de dudas más ha llamado la atención de los especialistas a lo largo de los últimos años¹¹³⁶. Por nuestra parte hemos de adelantar que el título que hemos elegido para el presente apartado en lo referente al discurso cronológico, procede directamente del nombre de una de las obras más significativas al respecto de la labor de revisión realizada sobre esta centuria por parte de los historiadores. Nos estamos refiriendo al

¹¹³⁴ A lo largo del período altomedieval vamos a encontrarnos con numerosos ejemplos a través de los cuales se pone de manifiesto el hecho de que artistas y promotores trataron de apoderarse en más de una ocasión de determinadas nociones o prácticas propias del mundo antiguo. Sin embargo, ninguno de ellos pudo evitar realizar ese salto sin desprenderse de la profunda huella que el período que nos ocupa habría de dejar en el imaginario artístico de la Edad Media.

¹¹³⁵ R. CORONEO, 2005, p. 65.

¹¹³⁶ Hemos de resaltar la condición pionera del Centro Italiano de Estudios sobre el Alto Medioevo a la hora de llamar la atención sobre las principales incógnitas de este período en un momento relativamente temprano, VVAA, *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XX, 6-12 abril 1972, Spoleto, 1973.

trabajo realizado hace ya algunos años por Hansen y Wickham, *The Long Eighth Century*¹¹³⁷. Consideramos que el título –también las intenciones– de dicha obra, que parte de una perspectiva hobsbawniana al hilo de la relativización del papel director del siglo como matriz de división desplegable en bloques de cien años, encaja convenientemente con determinados postulados presentes en la realidad social y artística de Emerita Augusta. Lejos de detener nuestro estudio en el siglo VII o en el año fetiche de 711/713 (fecha de la capitulación de Mérida ante el Islam), consideramos que el mismo debe incluir el desenlace de una larguísima trayectoria que, iniciada en el siglo IV, no habrá de presentar alteraciones lo suficientemente bruscas como para establecer en ella inflexión rupturista de ningún signo al menos hasta bien entrado el siglo IX o, si lo preferimos, el siglo VIII largo¹¹³⁸.

Durante mucho tiempo, el propio papel divisorio de dos realidades –tardoantigua y altomedieval– que le había sido asignado a este segmento temporal provocó la aceptación generalizada de numerosos presupuestos aplicables a la historia del arte que, omitiendo en ocasiones todos aquellos hipotéticos parámetros de continuidad, prefirió, como ya adelantábamos, esperar a la conclusión de los procesos de maduración del arte islámico, carolingio e incluso astur para configurar un modelo explicativo coherente y en conveniente armonía con el aplicado a la realidad tardoantigua¹¹³⁹. Ante esta última particularidad, y no sin acierto, varios investigadores a lo largo de las últimas tres décadas han tratado de “reincorporar”, si se nos permite la paradoja, al siglo VIII dentro del siglo VIII conforme a unas nuevas pautas de objetivación. Podemos decir que esta corriente se inició en primera instancia desde una perspectiva primordialmente económica, desde la cual se hubo de realizar una labor de revisión positiva de aquellos preceptos enunciados a principios del siglo XX por historiadores de la talla de H. Pirenne o A. Dopsch¹¹⁴⁰, y que ha desembocado en nuevos modelos de interpretación que han contribuido de manera significativa a una más ponderada valoración del siglo VIII dentro de una visión macroscópica de la

¹¹³⁷ I. L. HANSEN- C. WICKHAM, *The Long Eighth Century. Production, Distribution and Demand*, Brill, Leiden, 2000.

¹¹³⁸ En el panorama peninsular podríamos entender la finalización del siglo VIII largo en los años del mandato de Abderramán II, momento en el cual se pone de manifiesto una profunda y fehaciente arabización de los grupos humanos de Al-Ándalus. En el caso concreto de Mérida, este desenlace coincide en el tiempo con una serie de acontecimientos de carácter traumático que habrán de poner fin a la condición privilegiada que, con altibajos, había ostentado la ciudad desde época imperial.

¹¹³⁹ Ello explicaría la falta de trabajos dirigidos a analizar y a asimilar los rasgos propios de todas aquellas producciones artísticas realizadas durante el siglo VIII sobre la base de patrones predominantemente continuistas.

¹¹⁴⁰ R. HODGES, *Dark Age economics*, Londres, 1982; R. HODGES-D. WHOTEHOUSE, *Mohammed, Charlemagne and the origins of Europe*, Londres, 1983.

Europa altomedieval¹¹⁴¹.

En el panorama peninsular, tanto la historiografía como la arqueología y más recientemente la historia del arte, han realizado importantes avances de cara a la comprensión de esta centuria partiendo de unos presupuestos más flexibles, desde los cuales poder revisar una atávica y problemática condición divisoria que a priori se hacía si cabe aún más evidente en la Península Ibérica a causa de la dominación musulmana. Tal y como hemos mencionado en varias ocasiones, el trabajo realizado por la escuela portuguesa y más tarde por especialistas españoles como Luis Caballero han contribuido a nutrir y a acrecentar un debate alrededor del siglo VIII que se antojaba muy necesario tras décadas de estancamiento. En el caso concreto del área lusitana, de la misma forma que sucedía con el período medieval en su totalidad, se hizo sentir durante años la ausencia de una tradición arqueológica centrada en el mundo islámico, pues tal y como ya habíamos comentado, la mayor parte de los esfuerzos institucionales se habían dirigido, especialmente en Mérida, al desempeño y fortalecimiento de una labor arqueológica fundamentalmente centrada en el mundo antiguo. Quizás sea por esta razón por la cual las publicaciones más significativas de cara al estudio de la realidad material de la Mérida islámica, realizadas en la década de 1940, tuvieran como principal objeto de estudio la Alcazaba, realizada ya en época de Abderramán II¹¹⁴². A esta últimas habría que sumar algunas aproximaciones episódicas pero no por ello menos importantes al desarrollo de la ciudad en el periodo islámico algunos años más tarde¹¹⁴³.

Es en esta tesitura en la que adquieren un valor si cabe más digno de ser reseñado las reflexiones de María Cruz Villalón acerca de la posibilidad de ampliar la base cronológica de la producción escultórica emeritense en un momento tan temprano como 1985, en el cual muchos de los presupuestos que han sido puestos recientemente en tela de juicio parecían poco menos que inamovibles¹¹⁴⁴. La década de 1990 habría de suponer el punto de arranque de una gran inflexión producida a partir de un renovado interés hacia el pasado musulmán de Extremadura en el seno del panorama científico español. En 1991, año en el cual el autor británico Roger Collins realizaba una obra de síntesis lo bastante elocuente a la hora de ilustrar las inquietudes de los historiadores

¹¹⁴¹ C. WICKHAM, *Una historia nueva de la Alta Edad Media. Europa y el mundo mediterráneo, 400-800*, Barcelona, 2009.

¹¹⁴² F. HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, "The alcazaba of Mérida", *Early Muslim Architecture*, t. II, Oxford, 1940, pp. 197-205; J. SERRA Y RAFOLS, 1946.

¹¹⁴³ F. HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, "La kura de Mérida", *Al-Andalus*, XXV, 1960, pp. 313-371.

¹¹⁴⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 428-429.

hacia este episodio crucial de la historia peninsular¹¹⁴⁵, veían la luz dos trabajos de gran interés centrados en la Extremadura islámica. El primero de ellos fue efectuado por Manuel Terrón, que elaboró una historia de la región en el marco cronológico del medio milenio en el cual esta se encontró bajo dominio directo de la administración musulmana¹¹⁴⁶, mientras que en el segundo, que corrió a cargo de Juan Antonio Pacheco, se realizaba una importante labor de compilación y análisis de las principales fuentes geográficas de época islámica¹¹⁴⁷. Tan solo un año más tarde, María Ángeles Pérez llevó a cabo una igualmente reseñable tarea de recopilación de fuentes andalusí vinculadas al estudio del territorio extremeño¹¹⁴⁸.

Dichas publicaciones supusieron el primer jalón de lo que habría de ser una fecunda actividad realizada por los investigadores sobre el pasado musulmán de esta región. Así, durante la última década del pasado siglo, diversos especialistas llamaron la atención sobre la Extremadura islámica desde múltiples aspectos que van desde el apartado socio-religioso¹¹⁴⁹ hasta el puramente arqueológico¹¹⁵⁰ o urbanístico¹¹⁵¹. En esta circunstancia y en parte gracias al camino abierto por las propuestas elaboradas por Luis Caballero y su escuela, Cruz Villalón habría de retomar el análisis de la colección escultórica de Mérida desde una perspectiva en la cual tuviese cabida el elemento cultural islámico, lo cual venía a confirmar las primitivas sospechas manifestadas por la investigadora en un primer momento al hilo de la necesidad de ampliar el segmento cronológico en el cual habría de ubicarse la producción de la capital extremeña. Así, la misma autora realizó una suerte de relectura del contexto artístico emeritense desde este nuevo enfoque en 1995¹¹⁵², que habría de completarse con sucesivas aproximaciones a las piezas de escultura decorativa conservadas en Badajoz desde 1998 en adelante¹¹⁵³.

La importante labor desarrollada por parte de los investigadores a la hora no solo de comprender la realidad histórica de la Mérida musulmana, sino de analizar igualmente el modo en el cual se produjo el tránsito de la ciudad visigoda a la ciudad

¹¹⁴⁵ R. COLLINS, *La conquista árabe, 710-797*, Barcelona, 1991.

¹¹⁴⁶ M. TERRÓN ALBARRÁN, *Extremadura musulmana*, Badajoz, 1991.

¹¹⁴⁷ J. A. PACHECO PANIAGUA, *Extremadura en los geógrafos árabes*, Badajoz, 1991.

¹¹⁴⁸ M. A. PÉREZ ÁLVAREZ, *Fuentes árabes de Extremadura*, Cáceres, 1992.

¹¹⁴⁹ P. CHALMETA GENDRÓN, *Invasión e islamización: la sumisión de Hispania y la formación de Al-Ándalus*, Madrid, 1994.

¹¹⁵⁰ F. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Arqueología islámica de Extremadura: los primeros cuatrocientos años", *Extremadura Arqueológica*, IV, 1995, pp. 265-296.

¹¹⁵¹ A. VALIENTE LORTAU, "Aspectos urbanísticos de la Mérida islámica", *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, Mérida, 1997, pp. 65-77.

¹¹⁵² M. CRUZ VILLALÓN, 1995-a.

¹¹⁵³ IDEM, "Indicios cristianos bajo el Islam. El caso de Mérida y Badajoz", *Cuadernos Emeritenses*, 15, 1998, pp. 177-199.

islámica, ha sido determinante de cara a la recreación de nuevos posibles contextos en los cuales pudo haber tenido lugar la producción de escultura decorativa. Las importantes intervenciones arqueológicas realizadas en la capital extremeña a lo largo de los últimos años por parte de especialistas de la talla de Miguel Alba entre otros no hacen sino augurar un futuro prometedor a la hora de poder contar con nuevos datos que arrojen más luz sobre el devenir de la ciudad con posterioridad a la conquista islámica de 713.

En el momento presente y a pesar de los avances realizados en las últimas dos décadas, hemos de asumir que el estudio de Mérida y de su *hinterland* durante el siglo VIII adolece nuevamente de una determinante falta de fuentes escritas que afectan principalmente al terreno de las actividades edilicias¹¹⁵⁴. Poco más sabemos aparte de la admiración despertada entre los conquistadores islámicos por las riquezas y la magnificencia que encontraron en las iglesias de Toledo o Emerita Augusta¹¹⁵⁵, toda vez que no podemos omitir las intenciones literarias de carácter hiperbólico que movieron a la configuración de este tipo de textos, no demasiado alejados en este sentido a alusiones laudatorias que autores carolingios como Alcuino habrán de realizar a la nación goda algunos años más tarde. Así las cosas, y teniendo en cuenta que nuestro estudio concluye en los años en los cuales empezarán a conformarse las principales señas de identidad del arte andalusí, consideramos que el principal elemento de debate de cara a analizar las posibles manifestaciones escultóricas realizadas en Mérida durante estas décadas, -insistimos, desde la ausencia de referencias textuales- viene definido sobre la base del binomio ruptura-continuidad: ¿hasta qué punto la presencia de un nuevo agente de poder, dependiente a su vez de una nueva estructura político-religiosa de carácter supraestatal, pudo haber determinado la evolución de la producción de escultura ornamental en el área lusitana?

Por una parte podemos argüir que los primeros indicios claros de islamización no fueron convenientemente acelerados en territorio extremeño al menos hasta el siglo IX. A pesar de que en aquel momento los vectores sobre los cuales se operó dicha islamización habrían de adquirir una dimensión más bien cultural, religiosa y lingüística, cabe preguntarse en qué medida otros aspectos propios de la administración emiral, especialmente el económico, hubieron de incidir en la configuración o transformación de los esquemas inherentes a la producción artística

¹¹⁵⁴ P. MATEOS CRUZ, 2003, p. 238.

¹¹⁵⁵ G. RIPOLL LÓPEZ, 2004, p. 210. Para el caso concreto de las reacciones musulmanas con posterioridad a la entrada de las tropas de Muza en Mérida, así como de su problemática, cfr. B. FRANCO MORENO, 2008, p. 110 y ss.

con anterioridad al siglo IX. A este respecto, las teorías de Luis Caballero pueden resultarnos de gran utilidad. Para este investigador, la presencia islámica trajo consigo una reactivación del aparato productivo con respecto de la época anterior que habría de manifestarse tanto en el área metropolitana como en el paisaje rural. Así, siempre según el mismo autor, la Mérida del siglo VIII habría de sufrir un fenómeno de “reurbanización” visible entre otras cosas a través de las alteraciones producidas en las estructuras urbanas y edilicias de época romana, o en la construcción de los llamados edificios emirales, que habrán de mantener su uso hasta que tengan lugar las importantes represalias militares llevadas a cabo contra la capital del Guadiana por parte de las autoridades cordobesas¹¹⁵⁶.

Tal y como tendremos ocasión de comprobar, en la ciudad de Mérida no se detuvo la producción de escultura decorativa durante los siglos VIII y IX. Bien es verdad que por mucho que la nueva administración lograra vivificar todas aquellas estructuras garantes de dicha actividad –demanda de producción, cualificación artesanal, disponibilidad de recursos...-, no podemos esperar, al menos a tenor de los testimonios materiales que han llegado hasta nosotros, que se llegase a alcanzar un volumen de trabajo como el que hubo caracterizado a épocas anteriores tales como la comprendida entre las últimas décadas del siglo VI y las primeras del VII. En cualquier caso, las piezas emeritenses de elaboración más tardía no dejan de formar parte de una producción artística de cronología post-visigoda¹¹⁵⁷.

Dicha condición involucra necesariamente a todos estos fragmentos en una problemática derivada de los sistemas de interpretación y análisis aplicados a la escultura arquitectónica peninsular realizada con posterioridad a la conquista musulmana. Consideramos que este conjunto de piezas emeritenses se halla estrechamente vinculado a las tradiciones escultóricas de la ciudad, pero no podemos omitir su estudio en tanto elementos integrantes de un macro-contexto compuesto por realidades a priori tan heterogéneas como son el propio devenir de la escultura ornamental realizada en Al-Ándalus¹¹⁵⁸, las manifestaciones elaboradas en los contextos astur o mozárabe¹¹⁵⁹, e incluso en aquellos templos tales como San Pedro de

¹¹⁵⁶ L. CABALLERO ZOREDA, 2003, pp. 159-160.

¹¹⁵⁷ Consideramos que el término “mozárabe” resulta especialmente problemático en el contexto que nos proporciona la realidad emeritense de esta fase, pues no podemos afirmar a ciencia cierta que la totalidad de las piezas que hemos estimado como productos de este período fueran elaboradas para la población cristiana de la ciudad. A este respecto, nos remitimos al apartado 1.2 del capítulo primero.

¹¹⁵⁸ Sobre todo en los intervalos que habrán de llevarnos desde la escultura visigoda a la emiral y desde esta última a la califal.

¹¹⁵⁹ En este sentido se hace necesario ir mucho más allá de todas aquellas piezas de escultura arquitectónica realizadas para las iglesias mozárabes de la mitad norte de la Península. La razón principal

la Nave o Quintanilla de las Viñas, cuyos programas ornamentales resultan a nuestro juicio un episodio fundamental a la hora de entender este complejo panorama.

Los procesos de transformación que desde la escultura de época visigoda habrán de conducir a la escultura mozárabe o andalusí forman parte de un discurso que en líneas generales queda excluido de los objetivos establecidos para la realización del presente trabajo. La secuencia histórica planteada en el mismo habrá de clausurarse con el análisis de las alteraciones visibles en los fragmentos de época post-visigoda siempre dentro del contexto emeritense. No obstante esta acotación -obvia por otra parte-, consideramos que el desenlace final vivido por los talleres de Mérida en el siglo IX está en grado de erigirse como una óptima plataforma desde la cual poder acometer cualquier estudio que tenga por objeto los procesos evolutivos y transicionales experimentados en los talleres escultóricos peninsulares con posterioridad al siglo VIII¹¹⁶⁰.

3.1. Mérida en el contexto histórico de la Dar al-Islam durante los siglos VIII y XI. Nuevos reajustes en los patrones de producción.

En los primeros días de invierno de 712, apenas un año y medio después del desembarco de las tropas de Tariq en la Península Ibérica, un contingente militar enviado desde Sevilla se disponía a iniciar el asedio de la ciudad de Mérida. Al contrario de lo que habría de suceder en otras ciudades hispanas, la capital de la Lusitania presentó una encarnizada resistencia que no concluyó hasta el último día de junio de 713. Aquel día, y después de seis meses de combates y escaramuzas, las tropas islámicas entraron en una ciudad que no habría de causarles indiferencia a causa del esplendor con el que sus habitantes la habían engalanado durante siglos.

Poco antes de que el prolongado sitio diera comienzo, los ciudadanos de Mérida se encargaron de tomar una serie de medidas encaminadas a la defensa de la

por la cual consideramos de especial importancia incidir sobre este particular no es otra que la intensa actividad llevada a cabo por las comunidades mozárabes existentes en el área lusitana, M. L. REAL, 1995. Entre ellas no solamente habría que incluir la constatada en lugares como Beja –que presentan un panorama productivo marcadamente continuista-, sino en otros centros que habrán de incorporarse de lleno a los procesos de elaboración de piezas de escultura arquitectónica durante esta fase tales como Badajoz, sin omitir en ningún momento todas aquellas manifestaciones directamente vinculadas a las comunidades cristianas activas en el dominio rural.

¹¹⁶⁰ Según el modelo de análisis auto-derivativo que hemos venido presentando, y a causa de la extraordinaria duración de la actividad escultórica en la ciudad de Mérida, creemos que la misma puede ser tenida como un patrón relativo de comparación de gran utilidad a la hora de analizar la evolución de otros centros de producción desde un binomio continuismo-ruptura.

plaza. Tal y como se ha constatado mediante distintas intervenciones arqueológicas, se sabe que los emeritenses derribaron todas las estructuras domésticas adosadas al lienzo interior de la muralla con el fin de habilitar un anillo perimetral que facilitase la capacidad de maniobra ante la inminente empresa poliorcética¹¹⁶¹. Es este un dato que no deja de resultar de gran interés en la medida en la cual nos informa de dos particulares. En primer lugar, la población no estaba dispuesta a entregar la ciudad sin antes entablar batalla. En segundo lugar, las operaciones logísticas derivadas de la creación del anillo perimetral implican no solamente que en Mérida existía un relativo consenso entre las distintas autoridades de cara a la coordinación de tal cometido, sino que al mismo tiempo se disponía de una infraestructura lo suficientemente solvente como para llevarlo a cabo. Así las cosas, podemos decir que la ciudad no se encontraba ni mucho menos depauperada por completo –circunstancia particularmente interesante de cara a nuestros intereses- y que debió existir entre sus moradores un cierto apego hacia sus modos de vida que podríamos entender en términos de un plurisecular orgullo ciudadano. Ni una cosa ni la otra se dieron en otras ciudades como Córdoba o Toledo, la que había sido capital del reino durante más de un siglo¹¹⁶².

Según los términos de la capitulación, los emeritenses mantuvieron su libertad, mientras que pasaban a manos de los conquistadores la propiedades pertenecientes a la Iglesia local y a todos aquellos particulares laicos que habían muerto en combate o habían preferido huir¹¹⁶³. De esta forma, todo lo que hubo permanecido en manos del patrimonio eclesiástico en aquella fecha, tal y como nos informan Ajbar Maymu'a o Al-Razi, pasaba a manos de los conquistadores¹¹⁶⁴. Igualmente, y siempre según las fuentes musulmanas¹¹⁶⁵, sabemos que en el interior de la ciudad al menos tres templos permanecieron abiertos con posterioridad a la fecha de la invasión: la Catedral de Santa María, la iglesia de San Andrés y la basílica de Santa Eulalia. A ellas habría que añadir muy probablemente la iglesia de Santa Lucía, ubicada fuera de las murallas. A todos estos templos les fue permitida la celebración de los cultos cristianos -con unos usos litúrgicos que permanecieron en principio inamovibles¹¹⁶⁶-, así como cualquier tipo de actividad constructiva derivada de eventuales necesidades de reparación de

¹¹⁶¹ P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 154.

¹¹⁶² B. FRANCO MORENO, 2008, pp. 364-365.

¹¹⁶³ F. VALDÉS FERNÁNDEZ, "Acerca de la islamización de Extremadura", *La islamización de la Extremadura romana, Cuadernos Emeritenses*, 17, 2001, p. 340.

¹¹⁶⁴ L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 401, n. 65.

¹¹⁶⁵ I. DE LAS CAGIGAS LÓPEZ, *Minorías étnico-religiosas de la Edad Media española I. Los mozárabes*, Madrid, 1947, p. 58.

¹¹⁶⁶ A. ARBEITER, 2003, p. 180.

infraestructuras¹¹⁶⁷.

No conocemos con precisión el modo en el cual el colectivo islámico pudo haber readecuado determinados espacios arquitectónicos de cara a la celebración de sus rituales religiosos. Las posibilidades que se presentan a este respecto son tan variadas como inconcretas, pudiendo haber reconvertido uno o varios de los inmuebles cristianos en eventuales mezquitas, haber compartido lugares para el culto al igual que sucedió en otras ciudades hispánicas, o incluso habilitar un espacio concebido para tales usos en las inmediaciones de la actual Plaza de la Constitución - tal y como sugiriera hace años Navarro del Castillo¹¹⁶⁸- o tal vez adosado o en los aledaños de la catedral cristiana. En cualquiera de los casos todo parece indicar que las intervenciones edilicias realizadas en la ciudad por parte de los nuevos ocupantes debieron ser mínimas, tal y como lo demuestra la ausencia de actuaciones constructivas en el anillo perimetral habilitado para la defensa al menos hasta la realización de los edificios emirales. En líneas generales podríamos decir que la vida de los ciudadanos de Mérida no debió discurrir por cauces muy distintos a los que lo había hecho con anterioridad a 713.

A causa de su óptimo emplazamiento geográfico, de las facilidades proporcionadas por las infraestructuras preexistentes y de la presencia de un volumen demográfico potencialmente provechoso para la puesta en marcha de las maniobras destinadas a la creación de un primitivo aparato estatal, Mérida no fue ni mucho menos marginada por la nueva autoridad peninsular, sino más bien al contrario. De esta forma, ya desde los primeros años del siglo VIII se pone de manifiesto que la capital extremeña estaba llamada a adquirir una innegable notoriedad en el seno de las principales ciudades hispanas que habían sido conquistadas por el Islam. Se inicia así un largo y complicado proceso que habrá de extenderse hasta los años finales del siglo IX, momento en el cual el papel director desempeñado por Mérida en el área occidental de la Península habrá de ser asumido por Badajoz. Uno de los principales motivos a la hora de explicar este viraje se halla no tanto en cuestiones de naturaleza geo-económica como en aspectos de carácter puramente político, que habría de tener mucho que ver

¹¹⁶⁷ La aplicación de estos términos debió ser semejante a la que podemos encontrar en otras ciudades como la propia Toledo, J. M. ROJAS RODRÍGUEZ-MALO-A. J. GÓMEZ LAGUNA, “Intervención arqueológica en la Vega Baja de Toledo. Características del centro político y religioso del reino visigodo”, *Visigodos y Omeyas 4 (Mérida 2006)*; *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos del Archivo Español de Arqueología* LI, Madrid, 2009, p. 59; R. IZQUIERDO BENITO, 2002, p. 270.

¹¹⁶⁸ V. NAVARRO DEL CASTILLO, *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*, t. I, Cáceres, 1975, p. 362. El motivo principal que podría avalar esta hipótesis es el hallazgo que tuvo lugar en el área del Parador de Turismo de una serie de columnas con capiteles de labra visigoda en cuyos fustes se habían realizado inscripciones árabes.

con la propia condición social y religiosa de la población emeritense desde los primeros años del waliato.

Más allá de las diferencias religiosas y culturales que pudieran existir entre los recién llegados y la población indígena, es preciso señalar que uno de los principales elementos de ruptura que sí se produjo con respecto de la etapa de la dominación visigoda tuvo lugar en el aspecto social, en el cual no podemos omitir toda una serie de movimientos encaminados a asegurar la posición económica de los distintos grupos humanos constituyentes de la nueva realidad política de Al-Ándalus. La composición étnica y cultural de los contingentes militares islámicos distaba mucho de ser homogénea, y todos aquellos factores inherentes a dicha variedad tribal habrían de resultar fundamentales en el devenir de los acontecimientos históricos de la Península desde fechas relativamente tempranas. Sabemos, por ejemplo, que varios grupos de ascendencia yemení se asentaron principalmente en áreas de la Andalucía sudoccidental y del valle del Ebro, mientras que grupos *qaysi* se establecieron en otros enclaves como el Levante e incluso en determinadas áreas de la actual Extremadura.

En esta región en concreto, poseemos noticia de una temprana instalación de las ramas bereberes *butr* y *baranis*¹¹⁶⁹, mientras que en Mérida adquirió importancia con relativa rapidez la tribu de los Masmuda, también de ascendencia bereber¹¹⁷⁰. No mucho tiempo después de la conquista, podemos decir que en la capital del Guadiana, a parte de los colectivos de origen foráneo, encontramos una población mayoritariamente compuesta por muladíes indígenas poseedores de un poderoso sustrato cultural preislámico y seguramente, en menor medida, por cristianos hispanovisigodos que fueron perdiendo poder económico y de decisión de manera gradual. No deja de resultar altamente significativo el hecho de que en Mérida existiese un protagonismo verdaderamente considerable del grupo bereber¹¹⁷¹ -sobre todo desde los años 730-, que a lo largo este período evidenció signos manifiestos de reticencia hacia los procesos de arabización, mayores aun si cabe que los que pudo haber mostrado la población muladí, caracterizada a priori por una importante alteridad cultural para con la religión que acababa de adoptar¹¹⁷².

La disconformidad de las tribus bereberes hacia una serie de medidas tomadas

¹¹⁶⁹ M. TERRÓN ALBARRÁN, 1991, pp. 21 y ss.

¹¹⁷⁰ V. M. GIBELLO BRAVO, *El poblamiento islámico en Extremadura. Territorio, asentamientos e itinerarios*, Mérida, 2006, p. 40.

¹¹⁷¹ B. FRANCO MORENO, "Distribución y asentamientos de tribus bereberes (*Imazighen*) en el territorio emeritense en época emiral (ss. VIII-X)", *Arqueología y territorio medieval*, 12-1, Universidad de Jaén, 2005, pp. 39-50.

¹¹⁷² P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 153.

por la administración central habría de ocasionar los primeros movimientos insurgentes producidos en la ciudad ya en las décadas de 750 y 770¹¹⁷³, acciones que en más de una ocasión fueron respaldadas por los grupos muladíes emeritenses, los cuales protagonizarán a su vez otro tipo de revueltas a lo largo de los siglos VIII y IX. Estas circunstancias pueden servirnos convenientemente a la hora de ilustrar el grado de insumisión evidenciado por los habitantes de Mérida a lo largo del período emiral. Por una parte hemos de señalar que tal componente de disidencia, que a la postre terminaría por producir efectos nefastos en la capital extremeña, es al mismo tiempo un indicativo lo suficientemente elocuente para comprender hasta qué punto los emeritenses continuaron manteniendo, o al menos pretendiendo mantener, un importante grado de autonomía que habría de erigirse como un importante obstáculo en el nivel de receptividad de los procesos de islamización. Estimamos que este último particular ha de ser tenido muy en consideración a la hora de analizar la evolución de la escultura decorativa elaborada en Mérida durante esta fase.

Los pormenores que acabamos de enumerar no hacen sino confirmar que la realidad emeritense del siglo VIII y de una parte significativa del IX vino definida fundamentalmente en términos de continuismo, tal y como se puede constatar en distintos elementos como el urbanismo, donde la mayor parte de los cambios se produjo de manera gradual¹¹⁷⁴, o en la pervivencia de objetos de uso cotidiano de tradición tardorromana. La principal novedad y al mismo tiempo el mayor hito constructivo realizado en la ciudad en este segmento cronológico lo constituyen los llamados edificios emirales, erigidos casi con total seguridad en los primeros años de la novena centuria. Estas estructuras se inscriben en el contexto proporcionado por el área arqueológica de Morería, la cual, excavada de forma ininterrumpida desde 1991, fue durante muchos años emplazamiento del matadero municipal y del barrio de la Morería, que ha terminado por dar nombre a un yacimiento cuyo mejor conocedor desde el momento en el que se realizaron las primeras intervenciones hasta hoy ha sido Miguel Alba Calzado¹¹⁷⁵. Fue precisamente este investigador el encargado de dar a conocer a la comunidad científica la existencia de los edificios emirales, así como de profundizar en su análisis desde finales de la década de 1990 hasta fechas recientes¹¹⁷⁶.

¹¹⁷³ B. FRANCO MORENO, 2008, p.

¹¹⁷⁴ M. ALBA CALZADO, “Apuntes sobre el urbanismo y la vivienda de la ciudad islámica de Mérida”, *Mérida. Excavaciones arqueológicas en 2001, Memoria* 7, 2004, pp. 417-438.

¹¹⁷⁵ En los últimos años, la mayor parte de todo este perímetro ha sido debidamente rehabilitada con el fin de acoger las sedes de las concejalías del Gobierno de Extremadura.

¹¹⁷⁶ M. ALBA CALZADO, “Los edificios emirales de Morería (Mérida). Una muestra de arquitectura del poder”, *Anales de arqueología cordobesa*, 20, 2009, pp. 379-420.

Estas estructuras de carácter civil-residencial, en las que por cierto, no se encontraron testimonios materiales de escultura decorativa, han suscitado un profundo interés a causa de la difícil caracterización que plantean ya sea desde el punto de vista de la arqueología, ya desde la historia del arte. Tal contratiempo viene definido fundamentalmente en términos analógicos, pues tal y como ha señalado Luis Caballero, no existen a priori estructuras semejantes en el panorama edilicio hispánico tardorromano o contemporáneo¹¹⁷⁷.

Pedro Mateos, por su parte, señala que en estos edificios se constata una amalgama de soluciones icnográficas y de recursos constructivos cuyos orígenes pueden ser rastreados tanto en la arquitectura bizantina como en otros ejemplos de inmuebles residenciales en el Medio Oriente y en el Norte de África¹¹⁷⁸. La formulación de todas estas hipótesis no solamente genera un amplio abanico de búsqueda desde una perspectiva geográfica sino también cronológica, produciéndose esta última tanto en un sentido contemporáneo como extemporáneo. Tal y como señala este último autor, por una parte existe la probabilidad de que estos edificios fueran el resultado de la puesta en práctica de determinados usos edilicios de naturaleza arcaizante recogidos por los omeyas en el mundo bizantino y aplicados en este episodio concreto. Por otra parte, no es descartable que en la configuración arquitectónica de tales estructuras, aun presentando las mismas unos rasgos de novedad incuestionables, se encontrase un mínimo componente de carácter continuista en relativa conexión con las propias tradiciones constructivas emeritenses, elemento muy directamente relacionado con las premisas al hilo del papel de la autoctonía que hemos venido defendiendo en la producción de escultura ornamental.

En cuanto a esta última, tal y como ya expusimos, cabe decir que no se han encontrado elementos de la misma en el contexto de los edificios emirales, algo que por otra parte no deja de resultar chocante al vincularse dichos inmuebles a las concepciones altomedievales propias de la arquitectura del poder. Sin embargo, existe la posibilidad de que estos palacetes contasen con la presencia de unidades de escultura arquitectónica destinados a subrayar su ostentosis. Teniendo en cuenta el drástico final que hubo de cernirse sobre ellos con posterioridad a las acciones

¹¹⁷⁷ L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 161. Según este investigador, existe la posibilidad de que los edificios emirales estuvieran relacionados con la transmisión de determinados usos constructivos de tradición oriental implantados en la Península Ibérica por potentados islámicos procedentes de Siria. De esta forma, recoge algunos posibles ejemplos de cara a ilustrar este proceso que habrían de plasmarse en lugares concretos tales como Elvira, Sevilla, Niebla, Jaén, Sidonia, Tudmir, la quinta de recreo erigida en las afueras de Valencia por al-Balami, hijo de Abderramán I, u otros emplazamientos como el de Torre de la Cruz, en la localidad alicantina de Villajoyosa, IDEM, 2001, p. 217.

¹¹⁷⁸ P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 162.

represivas de Córdoba a finales del siglo IX, no es descartable que las piezas integrantes de un hipotético mobiliario escultórico fuesen expoliadas en coincidencia con el arrasamiento de los edificios¹¹⁷⁹.

En cualquiera de los casos, y teniendo en cuenta ciertas concomitancias constatadas en el aspecto estructural, así como la relativa proximidad cronológica de los edificios emirales con respecto de episodios como el constituido por Santa María del Naranco o el Pla de Nadal (Ribarroja del Turia, Valencia), podemos considerar la posibilidad de que en estos inmuebles emeritenses se produjese un criterio de integración de la escultura ornamental –en el caso de haber existido– semejante al que encontramos en los dos ejemplos aludidos¹¹⁸⁰.

Tal y como hemos venido teniendo ocasión de señalar en más de una ocasión a lo largo del presente apartado, pensamos que la incógnita principal que habría que despejar de cara a formular unos términos de análisis objetivos aplicables a las piezas de escultura decorativa emeritenses de época post-visigoda reside en comprender en qué medida la producción artística se vio afectada por la nueva realidad histórica definida por la dominación islámica desde 713 hasta los acontecimientos traumáticos vividos en la ciudad en las décadas finales de la novena centuria. A mediados del pasado siglo XX, algunos historiadores como Lévi-Provençal o Henri Terrasse habrían

¹¹⁷⁹ IBIDEM, p. 163.

¹¹⁸⁰ A pesar de que no es nuestra intención detenernos en este último ejemplo, hemos de señalar que el caso concreto que encontramos en el Pla de Nadal es sumamente interesante en tanto contexto para la escultura decorativa de época post-visigoda. El recinto, sito en las proximidades de una antigua villa imperial, fue excavado inicialmente en dos fases, en 1981 y 1989. Para algunos historiadores se trata de una villa áulica visigoda, mientras que para otros el inmueble sería un ejemplo de la arquitectura palatina propiamente omeya. Tal y como sucede con los edificios emirales, el Pla de Nadal presenta un concepto nuevo en el panorama peninsular en lo que a la distribución del espacio residencial se refiere. Su escultura, fechable muy probablemente en el siglo VIII, supone asimismo un elemento de gran interés a la hora de entender la evolución de los recursos ornamentales en el levante peninsular, pues a tenor del aspecto que esta nos ofrece, podemos decir que poco o nada tiene que ver con el grupo ornamental levantino que había venido desarrollándose en la zona hasta ese momento. Consideramos que esta última particularidad puede ser un inmejorable punto de partida a la hora de estudiar las distintas transformaciones sufridas en la escultura arquitectónica desde el binomio constituido por las variables de derivación interna y de interpolación de hipotéticas tradiciones artísticas de origen foráneo. El corpus escultórico del Pla de Nadal, repartido actualmente entre el Museo Arqueológico de Valencia y la localidad de Ribarroja del Turia, no posee aún un catálogo de estudio exhaustivo que, en nuestra opinión, se antoja muy necesario a causa del gran potencial informativo que consideramos contienen estas piezas. Para un estudio pormenorizado de este edificio y de sus manifestaciones de escultura arquitectónica, *cfr* E. JUAN NAVARRO-I. PASTOR CUBILLO, “El yacimiento de época visigótica de Pla de Nadal”, *Archivo de prehistoria levantina*, 19, 1989-a, pp. 357-373; IDEM, “Los visigodos en Valencia. Pla de Nadal: ¿una villa áulica?”, *Boletín de Arqueología Medieval*, 3, 1989-b, pp. 137-179; E. JUAN NAVARRO-J. V. LERMA ALEGRÍA- I. PASTOR CUBILLO, “Pla de Nadal: una villa nobiliaria de época visigoda”, *Revista de arqueología*, 131, 1992, pp. 22-33; L. CABALLERO ZOREDA, 1994, pp. 337-338; S. GUTIÉRREZ LLORET, *La cora de Tudmir. De la antigüedad tardía al mundo islámico: poblamiento y cultura material*, Madrid, 1996, pp. 256 y ss; A. V. RIBERA I LACOMBA-M. ROSSELLÓ MESQUIDA, “Escultura decorativa de época tardoantigua en Valencia y su entorno”, L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 345-366.

realizar una primera e importantísima valoración del papel desempeñado por el peso de las tradiciones culturales pre-islámicas en la Península Ibérica con posterioridad a la conquista, sirviéndose de una serie de analogías individualizadas a este respecto en otros lugares como Palestina o Siria.

Algunos años más tarde, Ignacio Olagüe sometía a revisión el posible aporte cultural que pudieron haber realizado en este período las comunidades étnicas árabe y bereber en una obra tan sonada como criticada¹¹⁸¹, sobre todo por los sectores historiográficos de corte marxista¹¹⁸². Polémicas de este tipo han sido articuladas desde una perspectiva fundamentalmente historiográfica y macro-cultural¹¹⁸³ que, partiendo de las reflexiones de otros autores tales como Sánchez Albornoz o Dufourcq, continúan a día de hoy constituyendo un importante foco de debate¹¹⁸⁴. En lo que respecta al devenir de las fórmulas artísticas, hemos de señalar que a lo largo de este período, la recurrencia a los procesos de estudio basados en las comparaciones tipológicas establecidas entre las manifestaciones hispánicas y aquellas foráneas ha sido de nuevo la tónica general en tanto sistema interpretativo dominante. A priori, parece bastante claro que a tenor de la ausencia de referentes documentales que puedan ayudarnos a reconstruir el modo en la cual la nueva estatalidad infirió en la producción de escultura ornamental, las vías principales para obtener datos a este respecto se fundamentan sobre el cotejo tipológico y, a lo sumo, sobre los datos que puedan desprenderse del análisis de la realidad histórica del momento en su conjunto.

En el siguiente apartado tendremos ocasión de realizar el examen de algunas de las alteraciones morfológicas que pudieron haber sufrido nuestras piezas durante esta fase, tratando de obviar en él la apelación a otras creaciones plásticas producidas a miles de kilómetros de la capital extremeña -tal y como se ha venido haciendo tradicionalmente- con el fin de evaluar los posibles resultados producidos por una evolución artística de carácter centrípeto. Sin embargo, antes de detenernos en ese particular, consideramos necesario enumerar una serie de condicionantes históricos a través de los cuales poder recabar datos de utilidad de cara a conocer el grado de islamización que pudo haber adquirido la sociedad emeritense de los siglos VIII y IX.

Más allá del impacto que la conquista hubo de producir en la psique colectiva

¹¹⁸¹ I. OLAGÜE VIDELA, *La revolución islámica en Occidente*, Barcelona, 1974.

¹¹⁸² P. GUICHARD, "Les arabes ont bien envahi l'Espagne: les structures sociales de l'Espagne musulmane", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 29, 6, 1974, pp. 1483-1513.

¹¹⁸³ En este sentido se ha hecho especial hincapié en elementos de índole lingüística encaminados a analizar, por ejemplo, el grado de pervivencia al que estuvo sujeto el uso del latín a lo largo de estos años en las distintas comunidades mozárabes y muladíes integrantes de los territorios controlados por el emirato cordobés.

¹¹⁸⁴ Cfr. E. GONZÁLEZ FERRÍN, *Historia general de Al-Andalus*, Córdoba, 2006.

peninsular desde el punto de vista ofrecido por las fuentes escritas¹¹⁸⁵, conviene partir de una premisa según la cual entendamos que la islamización no viene definida únicamente en términos de cambio de religión. A lo largo de todo el siglo VIII, y a pesar de las aludidas revueltas llevadas a cabo contra el poder central establecido en Córdoba, todo parece indicar que la convivencia entre los distintos grupos humanos conformantes de la sociedad emeritense se desarrolló de manera pacífica, más propia de un clima de ocupación que de conquista militar, tal y como se dio en otras importantes ciudades peninsulares¹¹⁸⁶. La hipotética condición traumática que hubo de suponer la instalación de un nuevo grupo de población dominante, y la consecuente cesura experimentada en el apartado cultural, ha sido puesta en entredicho en numerosas ocasiones. Es más, nos parece mucho más persuasivo aceptar un argumento según el cual los recién llegados encontrarían ciertamente provechoso garantizar en todo lo posible determinados aspectos de continuidad de las estructuras previas, de las cuales poder hacer un uso conveniente atendiendo a motivaciones de índole principalmente pragmática. Lo que sí parece claro a todas luces es que la instalación del aparato administrativo islámico en Mérida produjo en la ciudad la reactivación a corto plazo de toda una serie de actividades económicas que no podemos pasar por alto.

Tal y como tuvo ocasión de defender en su día Enrique Domínguez a partir de las conclusiones obtenidas en su formidable estudio de los capiteles altomedievales hispánicos, no existe ningún indicio que pueda llevarnos a pensar que a lo largo de las primeras tres décadas de presencia musulmana en la Península Ibérica se diesen muestras claras de actuaciones en las cuales se detecten elementos correspondientes a un sustrato artístico que no sea el puramente preislámico¹¹⁸⁷. De hecho, lo más probable es que durante este intervalo de tiempo la mayor parte de la actividad edificatoria estuviese centrada en la restauración y en el mantenimiento de las estructuras preexistentes –continuando en cierto sentido con las pautas que habíamos definido a este respecto para la centuria anterior-, y en menor medida destinada a eventuales readecuaciones de espacios para la práctica del culto musulmán o a la realización de empresas constructivas de signo cristiano. Sin embargo, a lo largo de este primer cuarto de siglo de dominación islámica, habrían de sentarse las bases que, a

¹¹⁸⁵ R. BARKAI, *El enemigo en el espejo: cristianos y musulmanes en la España medieval*, Madrid, 1991, pp. 29 y ss.

¹¹⁸⁶ En general, E. MANZANO MORENO, *Conquistadores, emires y califas. Los Omeyas y la formación de Al-Ándalus*, Barcelona, 2006.

¹¹⁸⁷ E. DOMÍNGUEZ PERELA, 1987, p. 415.

partir de una vivificada labor administrativa, estuvieron en grado de garantizar una recuperación económica llamada a repercutir directamente en la producción artesanal¹¹⁸⁸.

De esta forma, coincidiendo con los años centrales del siglo VIII, podemos decir que la ciudad de Mérida hubo de superar fehacientemente la fase de ruralización que había manifestado al finalizar el primer tercio de la séptima centuria. Este nuevo período, que va a abarcar buena parte del siglo VIII y la práctica totalidad del siguiente, supuso el relance de la economía local gracias en parte a la instalación en la ciudad de gentes llegadas de otros lugares, especialmente del norte de África. La reactivación económica no solamente habría de incidir en la vigorización de las actividades industriales y artesanales, sino también de un modelo definitorio de las relaciones existentes entre la ciudad y su territorio no demasiado distinto del que encontramos en la fase previa al sometimiento de Mérida a la autoridad del reino visigodo de Toledo¹¹⁸⁹.

Con el fin del waliato, la Mérida musulmana adquirió los renovados aires propios de su condición de capital de la al-tagr al-Adna' o frontera inferior de Al-Ándalus. En tanto cabeza administrativa de la kora homónima, la ciudad fue reconvertida en el núcleo de una de las principales redes de comunicaciones establecidas en el emirato, al tiempo que Abderramán I velaba por el mantenimiento y la conservación de una serie de infraestructuras mediante las cuales la capital del viejo Anas pudiera desarrollar el status político y económico que le había sido asignado desde Córdoba. De esta forma, el período comprendido entre los mandatos de Abderramán I e Hisham I (756-796) contempló el ascenso de Mérida a la condición de urbe principal en el área occidental de la Península, controlando un importante territorio dinamizado durante estas cuatro décadas por los numerosos asentamientos humanos ubicados a lo largo de los cauces fluviales integrantes de la región. De alguna manera, los modelos económicos de auto-sostenibilidad y relativa autonomía que habían caracterizado a la ciudad en el pasado, volvían a hacer acto de presencia en la misma más de un siglo y medio más tarde.

Uno de los ejemplos más preclaros a la hora de poder encontrar una confirmación material de estas premisas lo encontramos en la iglesia de Santa Lucía del Trampal (Alcuéscar, Cáceres), sita a unos treinta kilómetros al norte de Mérida en línea recta y en las inmediaciones del lugar de intersección de dos importantes calzadas de

¹¹⁸⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 263.

¹¹⁸⁹ P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 164.

época romana. El templo, descubierto en 1980, fue analizado en diversas publicaciones que vieron la luz en fechas inmediatamente posteriores al hallazgo del mismo. En ellas se obtuvieron una serie de datos a partir de los cuales El Trampal fue clasificado como una iglesia visigoda realizada durante el siglo VII¹¹⁹⁰. En paralelo a estas investigaciones, el arqueólogo Luis Caballero habría de llevar a cabo el primero de los múltiples estudios que acometerá sobre el edificio a lo largo de los años posteriores¹¹⁹¹. En un primer momento, este investigador aceptó los márgenes cronológicos que habían sido propuestos por Rosco y Salvador Andrés, presentando varios estudios en los cuales realizaba un enfoque del templo desde una contextualización cultural visigótica del siglo VII¹¹⁹². Sin embargo, y como resultado de las conclusiones obtenidas por el mismo Luis Caballero a lo largo de la segunda parte de la década de 1990¹¹⁹³, el templo hubo de ser ubicado en una demarcación cronológica bastante posterior a la que había venido aceptándose hasta entonces¹¹⁹⁴.

Los principales recursos de los que hubo de servirse este autor a la hora de formular tal hipótesis se encuentran, desde un punto de vista metodológico, en el empleo de la disciplina de la arqueología de la arquitectura, desde una perspectiva historiográfica, en la confirmación material de la reactivación económica vivida en esta zona durante el período emiral; y desde planteamientos de naturaleza más teórica, en la recurrencia al hipotético papel que habrían desempeñado en su configuración estructural modelos propios de la arquitectura tardoantigua que fueron vehiculizados

¹¹⁹⁰ J. ROSCO MADRUGA-L. TÉLLEZ JIMÉNEZ- J. RÍO-MIRANDA ALCÓN, “Descubierta en Alcuéscar una basílica visigoda”, *Boletín Informativo del Grupo Cultural Valdeobispo*, 5, 1981, pp. 3-20; S. ANDRÉS ORDAX, 1981; J. ROSCO MADRUGA-L. TÉLLEZ JIMÉNEZ- J. RÍO-MIRANDA ALCÓN, “Basílica hispanovisigoda en Alcuéscar (Cáceres)”, *Boletín Informativo del Grupo Cultural Valdeobispo*, 8, 1982, pp. 7-36.

¹¹⁹¹ L. CABALLERO ZOREDA, “Hacia una propuesta tipológica de los elementos de la arquitectura de culto cristiano y época visigoda (Nuevas iglesias de El Gatillo y El Trampal)”, *II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Tomo I, Madrid, 1987, pp. 61-98.

¹¹⁹² IDEM -J. ROSCO MADRUGA, “La iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (provincia de Cáceres). Primera campaña de trabajos arqueológicos 1983-84”, *Extremadura Arqueológica*, I, 1988, pp. 231-249; IDEM, “Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres). Una nueva iglesia visigoda. Información cultural. Ministerio de Cultura”, 75, 1989-b, pp. 12 y ss; IDEM-I. VELÁZQUEZ SORIANO, “Un grafito en el cimborrio central de la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres)”, *Archivo Español de Arqueología*, 62, 1989-c, pp. 262-271; IDEM-A. ALMAGRO GORBEA-A. MADROÑERO DE LA CAL-A. GRANDA SANZ, “La iglesia de época visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres)”, *Extremadura Arqueológica*, II, 1991, pp. 497-523; IDEM-A. ALMAGRO GORBEA-L. CÁMARA MUÑOZ-P. LATORRE GONZÁLEZ, “Investigación y restauración de la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres)”, *II Simposi Actuacions en el Patrimoni Edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X* (1991), *Quaderns Científics i Tècnics*, 4, 1992-b, pp. 95-110.

¹¹⁹³ En un acto de revisión de sus propios planteamientos que solamente puede suscitar nuestra más alta consideración.

¹¹⁹⁴ L. CABALLERO ZOREDA, 1999; IDEM-F. ARCE SÁINZ, “Santa Lucía del Trampal en Alcuéscar (Cáceres): un asentamiento mozárabe de época emiral”, *V Congreso de Arqueología Medieval Española. Valladolid, 22 a 27 de marzo de 1999*, vol. 2, 2001, pp. 681-692.

por los omeyas a partir de la octava centuria. Gracias al empleo de la arqueología de la arquitectura pudimos conocer el dato importantísimo que supone la constatación de que la escultura arquitectónica presente en Santa Lucía del Trampal fue realizada paralelamente a la edificación del recinto. En cuanto a estas unidades ornamentales, Luis Caballero ha argumentado que los motivos presentes en las mismas –en estrecho vínculo con las últimas realizaciones de los talleres emeritenses- habrían de derivarse igualmente de composiciones y recursos morfológicos presentes en ejemplos como el que nos proporciona el repertorio ornamental del palacio sirio-palestino de Jirbat al-Mafjar. Este investigador individualiza tales analogías en la aparición de motivos de perfil estrellado o en los contarios de perlas a los que hemos tenido ocasión de aludir con anterioridad y sobre los que volveremos más adelante.

Retomando el análisis de los principales acontecimientos históricos de nuestro interés, cabe decir que en las primeras décadas de la novena centuria, casi cien años después de las modificaciones producidas en la cúspide del organigrama socio-religioso emeritense, aparecieron aires de cambio que habrían de afectar de manera directa al decurso de los acontecimientos vividos en la ciudad y en la región. Coincidiendo con el cambio de siglo, el poder de Córdoba exigió nuevos impuestos que alimentaron un descontento gradual entre los moradores de Mérida. Cabe decir igualmente que estas obligaciones tributarias hubieron de perjudicar de forma sensible al artesanado local¹¹⁹⁵. Es precisamente a partir de estas fechas cuando el colectivo cristiano de la ciudad debió empezar a ver damnificado el status que había venido manteniendo desde comienzos del siglo VIII. Las reformas fiscales elaboradas desde la capital del emirato llegarían a amenazar incluso la cómoda posición de aquellas oligarquías terratenientes indígenas que se habían islamizado a lo largo de la centuria. La población cristiana hispano-visigoda presentaba si cabe un mayor grado de fragilidad ante una circunstancia de este tipo, siendo este seguramente uno de los principales motivos por los cuales el cristianismo empezó a perder a buena parte de sus adeptos en la Hispania musulmana precisamente a lo largo del siglo IX. Las desavenencias mostradas por mozárabes y muladíes, unidas al sentimiento de autonomía e insubordinación que ya habían manifestado los grupos de ascendencia bereber, convirtieron la ciudad en un caldo de cultivo particularmente propicio para la formación de actitudes y movimientos de carácter levantisco. Por su parte, la oligarquía islámica emeritense debió sentirse igualmente amenazada no solo por las reformas fiscales, sino a causa de la intención manifiesta por parte de las autoridades

¹¹⁹⁵ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 389.

cordobesas de exportar parte de las élites capitalinas a otros importantes centros urbanos constituyentes del emirato.

A pesar de que las fuentes islámicas son sumamente pacatas en sus referencias a las revueltas que pudieron haber protagonizado los mozárabes de la kora de Mérida, sabemos de su existencia entre otras cosas por la correspondencia epistolar que la comunidad cristiana local llegó a mantener en la década de 820 con el emperador Ludovico Pío con el fin de obtener apoyos a favor de su causa¹¹⁹⁶. No es descartable que iniciativas como esta estuvieran en directa relación con otro tipo de levantamientos promovidos en el *hinterland* emeritense por parte de determinados grupos de la oligarquía procedentes de los linajes nobles de raíz hispano-goda¹¹⁹⁷, vinculables a su vez con otros movimientos de insurrección como los que llevaron a cabo, por ejemplo, los muladíes del valle del Guadalquivir en estas mismas fechas ¹¹⁹⁸. En el caso concreto de Mérida, los temores mostrados por parte de las autoridades emirales hacia esta clase de reacciones insurgentes cobraron cuerpo y fecha mediante la edificación de la Alcazaba en 835.

Precisamente unos años después de este episodio, poseemos noticia de un obispo en Mérida tras varias décadas de fundido en negro en el episcopologio local¹¹⁹⁹. Así, el metropolitano Ariulfo firma una carta en la cual se contienen las actas de un concilio celebrado en Córdoba en 852. Dos décadas más tarde sabemos de la presencia en el cargo de Lando, quien en 877 recibe del papa Juan VIII la tarea de llevar a cabo una serie de averiguaciones de cara a promocionar la canonización de un personaje de nombre Magno¹²⁰⁰. Todos estos datos nos llevan a asumir la presencia de una comunidad cristiana en la ciudad de relativa significación precisamente en los años en los cuales Badajoz está a punto de erigirse como nuevo centro de referencia económica, política y religiosa de la región lusitana. Del poco peso que debía contar esta congregación con respecto de los siglos anteriores nos habla, sin ir más lejos, la secuencia estratigráfica constatada en la basílica de Santa Eulalia para esta fase. El edificio que fuera foco principal de las viejas y fastuosas escenificaciones de la religiosidad colectiva se había marchitado casi por completo. Prueba de ello es la escasez de evidencias de cultura material susceptibles de ser adscritas al recinto

¹¹⁹⁶ L. CABALLERO ZOREDA- F. ARCE SÁINZ, 1995, p. 193.

¹¹⁹⁷ E. MANZANO MORENO, “La conquista del 711: transformaciones y pervivencias”, *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, CSIC, 2001, pp. 413-414.

¹¹⁹⁸ Cfr V. SALVATIERRA CUENCA, *La crisis del emirato omeya en el alto Guadalquivir. Precisiones sobre la geografía de la rebelión muladí*, Jaén, 2001.

¹¹⁹⁹ M. DOMÍNGUEZ MERINO, 2002, p. 2.

¹²⁰⁰ L. CABALLERO ZOREDA- F. ARCE SÁINZ, 1995, p. 194.

durante esta fase¹²⁰¹.

No parece fruto del azar el hecho de que podamos tomar el devenir histórico de la basílica de Santa Eulalia como un indicador de la grandeza de Mérida a lo largo de sus múltiples siglos de existencia. El edificio, tras haber visto reducida de forma drástica su actividad cultural desde mediados del siglo IX, quedó abandonado, perdiendo así sus funciones pluriseculares vinculadas a la comunidad cristiana local¹²⁰² y anunciando con este desenlace lo que habría de ser la degradación de Mérida a ciudad de segundo orden en el panorama peninsular durante las centurias que estaban por venir. La depauperación de la capital del Guadiana se produjo de forma relativamente acelerada a lo largo de los años centrales del siglo IX. En primer lugar cabe decir que la construcción de la Alcazaba había supuesto un importante episodio de naturaleza simbólica en el apartado referente a la dislocación de la identidad cristiana de la ciudad, pues tal y como habíamos tenido ocasión de apuntar anteriormente, su edificación se hizo en parte a costa del desmantelamiento de lo que creemos debieron ser elementos ciertamente señeros de la infraestructura monumental preexistente¹²⁰³.

En los años inmediatamente posteriores a este suceso, las reivindicaciones de determinados colectivos locales estaban muy lejos de verse satisfechas, de manera que a una serie de acciones de insubordinación protagonizadas por parte de la población bereber en la década de 850, habrán de seguir nuevas revueltas con las consecuentes medidas represivas orquestadas desde Córdoba. La más importante de estas campañas tuvo lugar en 868, momento en el cual el emir Muhammad I envía sus tropas contra los rebeldes emeritenses, rinde la ciudad tras cortar el puente y decide destruir las murallas con el fin de privar a futuros grupos insurgentes de cualquier sistema defensivo¹²⁰⁴. Es precisamente en este último jalón de la serie de confrontaciones entre Mérida y Córdoba que encontramos a Ibn Marwan, un personaje fundamental de cara a comprender la articulación de Badajoz como un nuevo centro de poder, en cuya constitución como tal la población emeritense hubo de desempeñar un importante papel. Consideramos este episodio de vital importancia a la hora de establecer e individualizar posibles lazos de unión entre las manifestaciones escultóricas aparecidas en Mérida y su entorno, y aquellas conservadas la Batalyaws islámica.

¹²⁰¹ Las únicas actividades que se han constatado fueron realizadas en el ábside norte y en la capilla gótica habilitada igualmente en el muro septentrional, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 89.

¹²⁰² Parte del solar de la basílica fue utilizado para construir el pozo de una noria, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 89.

¹²⁰³ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 403.

¹²⁰⁴ P. MATEOS CRUZ, 2001, p. 163.

El levantamiento de 868 había sido liderado por cuatro cabecillas entre los que se encontraba Ibn Marwan, que fue deportado a Córdoba durante un tiempo antes de que, esta vez en Alanje, decidiera deponer su actitud no sin antes serle concedido un nuevo emplazamiento en el cual asentarse junto con sus seguidores. El lugar designado fue Badajoz. Es muy poco lo que conocemos de esta ciudad situada a poco más de cincuenta kilómetros al oeste de Mérida con anterioridad a estos años finales del siglo IX, aparte de que debía existir un grupo poblacional de escasa significación asentado en su solar desde época preislámica¹²⁰⁵. Así, sabemos que cuando en 834 Abderramán II hubo sofocado una de las más importantes revueltas emeritenses – aquella que concluiría con la edificación de la Alcazaba-, los líderes de la misma, Sulayman ibn Martin y Mahmud ibn Abd al-Yabbar –muladí y bereber respectivamente- buscaron refugio en esta localidad¹²⁰⁶. Ibn Marwan, a la postre también líder rebelde contra las autoridades cordobesas, era hijo de al-Jilliki, el gobernador de Mérida contra quien fue dirigido este levantamiento de la década de 830.

Hemos de situar pues a Ibn Marwan en el seno de los linajes de la oligarquía muladí que habían determinado el desarrollo de la política local a lo largo del último siglo y medio. Después de su deportación a Córdoba, le encontramos nuevamente atrincherado en Alanje –a unos veinte kilómetros de Mérida en dirección sureste- en 874, justo un año antes de trasladarse a Badajoz con lo que debió ser un considerable grupo de población procedente de su ciudad de origen, Marida¹²⁰⁷. No obstante en este último centro continuó existiendo una significativa comunidad, en la cual habría que contar con un volumen indeterminado de población mozárabe¹²⁰⁸, la mayor parte de las noticias referentes a la vida política de la región desde este momento van a centrar su atención en la nueva fundación pacense¹²⁰⁹. Desde los primeros años del siglo X

¹²⁰⁵ M. TERRÓN ALBARRÁN, 1991; C. PICARD, “La fondation de Badajoz par Abd al-Rahman Ibn Yunus al-Jalliki”, *Révue des Etudes Islamiques*, nº 49, 2, 1981, pp. 215-230.

¹²⁰⁶ L. CABALLERO ZOREDA-F. ARCE SÁINZ, 1995 p. 194 y ss.

¹²⁰⁷ Cabe suponer que en la “fundación” de Badajoz llevada a cabo por parte de Ibn Marwan no solamente participaron gentes procedentes de Marida, sino también de otros enclaves del área lusitana en los cuales existiese población ideológicamente afín al caudillo muladí. Este último postulado ha de ser tenido muy en cuenta de cara a comprender los posibles sustratos artísticos que pudieron haber participado en la configuración de los rasgos de identidad visibles en las manifestaciones escultóricas conservadas en esta última ciudad.

¹²⁰⁸ La sede episcopal de Mérida no se extinguió durante esta fase, pues en el año 910 su obispo Andrés se personó en la celebración de un concilio en Toledo. La desaparición *de facto* del rango arzobispal habrá de producirse en 1120, momento en el cual el papa Calixto II entregue a Santiago de Compostela y a su obispo Diego Gelmírez la dignidad metropolitana que hubiera ostentado Emerita Augusta.

¹²⁰⁹ Son muy pocas las noticias que poseemos acerca de los contactos que existieron entre Mérida y Badajoz a lo largo de este período, y menos aún de aquellos que pudieran haberse producido entre las comunidades cristianas asentadas en ambos núcleos.

debió emprenderse en esta última ciudad un notable programa edificador centrado en la construcción y adecentamiento de espacios destinados al culto de la dominante población islámica, y seguramente en menor medida de una comunidad cristiana que por aquel entonces contaba ya con un obispo al frente de la misma.

Dentro de esta sucesión de acontecimientos, es preciso señalar que la mayor parte de circunstancias que rodean a las piezas de escultura decorativa conservadas en la ciudad de Badajoz son a día de hoy una incógnita y, como tal, un interesante foco de debate. Estos testimonios, por su parte, tal vez resulten de especial utilidad para entender el modo en el cual algunos de los distintos dialectos artísticos presentes en el área lusitana y fraguados durante siglos –entre ellos el emeritense– pudieron haber encontrado una suerte de desenlace conjunto. Tras llevar a cabo una serie de estudios acerca del papel desempeñado por la ciudad de Badajoz durante sus primeros años de existencia¹²¹⁰, fue nuevamente María Cruz quien tuvo a bien realizar un análisis pormenorizado de las piezas de escultura arquitectónica conservadas en este lugar¹²¹¹.

A estos restos, constituidos en su mayor parte por una interesantísima serie de pilastras y de piezas de mobiliario litúrgico conservados en el Museo Arqueológico local habría que añadir aquellos fragmentos de escultura de época, o tal vez más bien de estética visigoda, que fueron reutilizados en la edificación de la muralla de la ciudad a lo largo del siglo XI¹²¹². Frente a las primeras hipótesis que apuntaban la posibilidad de que el volumen principal de estos elementos hubo sido trasladado a Badajoz desde Mérida, se hace muy necesario a día de hoy incluir en el análisis de tales fragmentos la valoración de las actividades artísticas que pudieron haber realizado las comunidades mozárabes locales –muy activas, por otra parte, en el occidente peninsular¹²¹³–, así como todos aquellos factores inherentes a la supervivencia en el tiempo de las formulaciones icónicas que fueron configuradas en el área lusitana a lo largo de la Antigüedad Tardía.

Mérida continuó bajo el dominio musulmán durante cinco siglos, hasta que en 1230 las huestes de Alfonso IX de León terminaron por incorporarla a sus territorios, quedando desde entonces la ciudad vinculada a la Orden de Santiago. Tal y como ha señalado Enrique Cerrillo, no estaría de más reflexionar acerca de la naturaleza de la población cristiana emeritense con la que entablaron contacto los nuevos ocupantes

¹²¹⁰ M. CRUZ VILLALÓN, “Los antecedentes visigodos de la Alcazaba de Badajoz”, *Norba*, nº 2, 1981-b, pp. 23-30; IDEM, “Badajoz visigodo, Badajoz mozárabe”, *Anas*, 7-8, 1995, pp. 327-342.

¹²¹¹ IDEM, 2001 y 2003.

¹²¹² L. CABALLERO ZOREDA- F. ARCE SÁINZ, 1995, p. 194.

¹²¹³ M. L. REAL, 1995; IDEM, “Os moçárabes do Gharb português”, *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo*, Lisboa, 1998, pp. 35-56.

pues, tal y como apunta el mismo autor, habría que contar con la existencia en este colectivo de un importante sustrato residual estrechamente ligado a la cultura hispanovisigoda¹²¹⁴. Según parece, no demasiado tiempo después de la reconquista de Mérida, sus gobernantes se ocuparon de adecuar para el culto cristiano las viejas iglesias de Santiago y San Andrés junto con la basílica de Santa Eulalia. Esta noticia en concreto la transmite Moreno de Vargas ya en la primera mitad del siglo XVII¹²¹⁵. Para entonces, tal y como habíamos señalado al inicio del presente trabajo, la historia de nuestra historia no había hecho más que empezar.

3.2. La producción de escultura decorativa en Mérida con posterioridad a la conquista musulmana.

Han pasado varios años desde que el reputado arabista Joan Vernet afirmase que “el primer siglo de la ocupación musulmana fue completamente pobre y estéril desde el punto de vista cultural, ya que los invasores, hombres de guerra, eran prácticamente analfabetos”¹²¹⁶. A pesar de que en su formulación pueda resultar en exceso contundente, creemos que esta reflexión tal vez sea un sugerente punto de partida para afrontar una cuestión tan espinosa como la que ahora tenemos entre manos. Tal y como hemos tenido ocasión de exponer a lo largo de los apartados anteriores, la colección emeritense presenta una serie de inflexiones de tipo cualitativo que consideramos pueden ser asociadas a los distintos intervalos sufridos en los procesos de elaboración escultórica a lo largo de los siglos.

Atendiendo a la dinámicas de carácter estético, técnico y estilístico en las cuales juzgamos que se ocasionaron dichos intervalos, y analizando detenidamente un buen número de los fragmentos conservados podemos estar en grado de afirmar que existen lo que podríamos llamar unos tramos de producción que, atendiendo a su configuración morfológica, han de ser fechados en un momento tardío, esto es, entre el siglo VIII y probablemente algún momento indeterminado en torno a los años centrales del IX. Si tomamos como válida esta hipótesis deberemos también aceptar que el corpus escultórico emeritense no es sino el soporte físico sobre el cual se operó, con altibajos, un proceso evolutivo padecido en las intenciones artísticas locales que desde la cuarta centuria nos lleva hasta plena época emiral, o lo que es lo mismo: la escultura emeritense se presenta como una secuencia continuada a lo largo de medio milenio en

¹²¹⁴ E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1995, p. 35.

¹²¹⁵ Recogida por P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 193.

¹²¹⁶ J. VERNET GINÉS, *La cultura hispano-árabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978, p. 27.

el devenir creador de una sociedad a nivel micro-regional. Ahora bien, en cuanto a los últimos ramales morfológicos que creemos advertir en un determinado número de piezas la cuestión es la siguiente: ¿en qué medida el elemento islámico pudo haber contribuido a determinar dicha inflexión final?

Una visión general que tenga por objeto analizar el impacto a corto plazo de la conquista islámica en las realizaciones artísticas elaboradas en la Península Ibérica puede servirnos para confirmar que durante las primeras décadas del siglo VIII los marcos de producción se mantuvieron, a grandes rasgos, prácticamente inalterados. Algo semejante debió suceder en el apartado referente a la utilización de los espacios litúrgicos que acogieron manifestaciones de escultura arquitectónica. Así, por ejemplo, sabemos que en importantes centros urbanos como Valencia, los primeros cambios padecidos en los espacios de representación no se produjeron hasta los años centrales del siglo VIII¹²¹⁷. En el área lusitana este sesgo continuista debió ser igualmente mayoritario o incluso más acusado si cabe si tenemos en cuenta la actividad constatada durante este período en lugares como Beja¹²¹⁸. Tal y como ha señalado Cruz Villalón, en la propia ciudad de Mérida se seguirían realizando edificios de carácter público y privado con posterioridad a 713, con la salvedad que supone el hecho de que los patrocinadores de estas realizaciones habrán de ser o bien cristianos mozárabes o bien musulmanes, lo cual habrá de producir una bifurcación en lo que respecta a la adscripción religiosa de las posibles piezas, pero nada más.

La misma autora sostiene que en estas primeras creaciones que vieron la luz bajo la dominación islámica podrían advertirse una serie de rasgos más propios de un proceso de experimentación que de una inflexión concretizada en el terreno de las formulaciones artísticas, situando un posible elemento de transición en la primera intervención realizada en la Puerta de San Esteban o de los Visires de la mezquita de Córdoba¹²¹⁹. En este acceso a la aljama cordobesa se han conservado restos de escultura decorativa correspondientes a las prístinas tareas de embellecimiento realizadas en época de Abderramán I a lo largo de la década de 780¹²²⁰. En dichas labores puede apreciarse una clara intencionalidad por parte de los artífices en poner de manifiesto el carácter volumétrico y la plasticidad carnosa de la mayor parte de los elementos

¹²¹⁷ A. V. RIBERA I LACOMBA- M. ROSSELLÓ MESQUIDA, 2007, p. 347.

¹²¹⁸ C. TORRES- F. BRANCO CORREIA-S. MACÍAS- V. LOPES, “A escultura decorativa de Portugal. El grupo de Beja”, L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 172-175.

¹²¹⁹ M. CRUZ VILLALÓN, 2001, p. 274.

¹²²⁰ La Puerta de los Visires fue restaurada, junto con buen parte de su programa escultórico, en época de Muhammad I en la segunda mitad del siglo IX.

ornamentales¹²²¹, continuando de alguna manera con la recurrencia a usos y motivos que ya existían en el catálogo de morfologías vegetales de la Hispania preislámica (Figs. 165, 166 y 167). En líneas generales, consideramos que el ejemplo que nos proporciona el primer programa escultórico de la Puerta de San Esteban debe ser analizado con suma cautela si nuestra intención es utilizarlo como elemento de comparación a la hora de estudiar el desarrollo de los enunciados emeritenses.

Más allá del nivel de inferencia que una estética propiamente islámica pudo haber operado sobre este episodio concreto, es preciso señalar en primer lugar que el más que posible sustrato preislámico presente en las fórmulas de ornamento de la Puerta de San Esteban habría de estar directamente relacionado con la tradición escultórica cordobesa de época tardorromana y visigoda. A pesar de que es más probable que existieran contactos entre los repertorios icónicos emeritense y cordobés durante los siglos VI y VII, la base preislámica susceptible de ser individualizada en la Bab al-Uzara se encontraría en los talleres cordobeses, no en los emeritenses, de manera que este ejemplo es extrapolable al territorio lusitano solamente en parámetros de validez relativa.

En segundo lugar, sabemos que los medios técnicos, materiales y económicos que hubo detrás de la empresa cordobesa eran, por así decirlo, aquellos a los que podemos presuponer el nivel más avanzado en el panorama peninsular de la época, pues no lo olvidemos, la Puerta de San Esteban formaba parte de una intervención directamente relacionada con el poder emiral¹²²². Por esta razón consideramos que este programa escultórico no posee un valor de cotejo objetivo con respecto de las más tardías manifestaciones emeritenses. Es más, en todo caso podríamos llegar a afirmar que mientras que las realizaciones postreras de los talleres lusitanos evidencian la entrada de sus ordenamientos compositivos y sobre todo de su léxico ornamental en un verdadero *cul de sac*¹²²³, los ejemplos cordobeses suponen una puerta abierta de cara al futuro más inmediato de la historia de la ornamentación en la España medieval.

¹²²¹ P. MARFIL RUIZ, *La Puerta de los Visires de la Mezquita Omeya de Córdoba*, Córdoba, 2009, pp. 145 y ss.

¹²²² Tal y como habíamos comentado con anterioridad, desconocemos si la ausencia de restos de escultura en los espacios correspondientes a los llamados edificios emirales de Mérida se debió a un expolio posterior o a la no incorporación de programas esculpidos de ornamento en los mismos. En cualquiera de los casos, dicha incógnita contribuye sustancialmente al agravamiento del vacío contextual en el cual se encontrarían las realizaciones emeritenses producidas en época islámica. A tenor de las características que evidencian especialmente algunas de ellas, todo parece indicar que fueron creadas para un ámbito de oficialidad, mas no poseemos ningún dato a la hora de poder vincularlas a un contexto civil o religioso, cristiano o musulmán.

¹²²³ En el apartado concerniente al léxico ornamental solamente podemos constatar una –si bien sumamente importante– novedad. No sucederá lo mismo, sin embargo, con los procedimientos técnicos.

Así, tal y como muy bien ha subrayado Pedro Marfil, las composiciones vegetales de la Puerta de San Esteban muestran una nueva valoración de los elementos convexos que, basándose en secuencias rítmicas curva, contra-curva, curva¹²²⁴, terminarán por producir enunciados compositivos sustancialmente más complejos que aquellos que habían caracterizado a la ornamentación de época hispano-visigoda. En este sentido, la decoración escultórica contenida en la Puerta de San Esteban en su fase correspondiente a la intervención de Abderramán I nos muestran el camino hacia lo que habrá de ser una estética puramente islámica, la cual vendrá caracterizada a nuestro juicio, entre otros, por el siguiente particular: las principales unidades ornamentales sobre la superficie tienden a realizar al mismo tiempo funciones expansivas y oclusivas desde un único enunciado, sin solución de continuidad y con una mínima recurrencia a las transiciones (Fig. 168).

Volviendo nuestra atención a la producción escultórica emeritense de estas fechas, y teniendo en consideración las reflexiones que acabamos de presentar, nos ocuparemos de ver cómo la presencia islámica pudo haber influido en la configuración de las piezas que ahora nos ocupan. Oleg Grabar señalaba que el arte islámico produjo una inflexión en las tradiciones artísticas locales de aquellos territorios que fueron incorporados al nuevo poder desde un nivel vertical y desde otro horizontal. A nivel vertical se diría que las distintas tradiciones autóctonas se vieron modificadas en esencia a causa de la superposición de un sustrato cultural externo, mientras que a nivel horizontal, el carácter de los cambios operados dotó al conjunto de todas estas expresiones de una cierta uniformidad que hace que todas las artes islámicas posean determinados rasgos estéticos comunes¹²²⁵. Si tomamos como válidos los enunciados planteados por Grabar, creemos poder afirmar que la injerencia de dichos cambios se produjo en la capital del Guadiana tan solo a nivel vertical¹²²⁶. Para cuando las transformaciones más significativas a nivel horizontal se manifiesten en los principales centros de producción de Al-Ándalus -a nuestro juicio en los años centrales del siglo IX-, las creaciones lusitanas habrán completado ya su ciclo de madurez, definido fundamentalmente en términos de auto-derivación.

Uno de los principales argumentos utilizados a la hora de apelar a la injerencia islámica en el área lusitana desde el nivel horizontal han venido siendo los testimonios de escultura decorativa encontrados en Santa Lucía del Trampal, puestos muy

¹²²⁴ P. MARFIL RUIZ, 2009, p. 146.

¹²²⁵ O. GRABAR, 1996, p. 15.

¹²²⁶ Con la posible excepción del fragmento CV 357, del que nos ocuparemos con detenimiento más adelante.

acertadamente en relación con algunas de las piezas emeritenses, tales como SE-44 (Fig. 169) o el interesante grupo compuesto por los fragmentos CV 155 a 158 (Figs. 170, 171, 172 y 173)¹²²⁷. Consideramos más que válidos los argumentos empleados por Luis Caballero a la hora de situar a Santa Lucía del Trampal en una cronología post-visigoda, pero el elemento omeya que este investigador ha querido individualizar en tanto integrante de la configuración morfológica del programa escultórico –y que ha sido aceptado entre otros por María Cruz Villalón¹²²⁸– debe ser considerado con detenimiento. Veamos en primer lugar las novedades que aparecen tanto en la escultura del Trampal como en las piezas emeritenses que han sido estilísticamente vinculadas al programa destinado a embellecer este último templo. Con respecto de las piezas aparecidas en Mérida, el principal elemento novedoso reside en la disposición de los motivos de ornamento en composiciones circulares completamente cerradas, que pueden recordar a los discos de estuco aparecidos en Jirbat al Mafjar (Fig. 174), y que han sido al mismo tiempo relacionados con usos artísticos de tradición sasánida. Igualmente, tanto las referidas piezas emeritenses como aquellas encontradas en el Trampal presentan un tipo de talla sensiblemente distinto de aquellos que dominan en la mayor parte de los fragmentos que hemos venido analizando hasta el momento¹²²⁹.

Sabemos que la escultura del Trampal fue realizada *ex profeso* para la decoración del edificio –sin ir más lejos, conocemos el hecho de que los cancelos fueron proyectados a medida teniendo en cuenta los espacios que habrían de ocupar¹²³⁰– y lo que es más importante, que el territorio en el cual fue emplazada la iglesia padeció un verdadero resurgir económico en coincidencia con la presencia islámica en la región. Este relance produjo una serie de efectos muy favorables para el desarrollo de dicho asentamiento, garantizando un período de cierta prosperidad que puede apreciarse en la importante actividad agrícola y minera constatada en la zona durante estos años¹²³¹.

Consideramos que las novedades que evidencian las piezas alcuesqueñas y emeritenses a las que nos estamos refiriendo y las particularidades históricas definidas en términos de bonanza económica en esta área se hayan en estrecha relación. De tal forma, coincidimos con Luis Caballero en aceptar que la instalación del aparato

¹²²⁷ P. MATEOS CRUZ, 1999, pp. 169-171.

¹²²⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 263.

¹²²⁹ Un tipo de factura semejante aparece también en los fragmentos escultóricos que fueron encontrados en Santa María de Melque (Fig. 175), elemento que viene a confirmar, al menos desde el punto de vista de la escultura decorativa, la datación más tardía propuesta para este último edificio.

¹²³⁰ Este último dato resulta ciertamente significativo a la hora de recrear los hipotéticos procesos de producción inherentes a la elaboración y a la ubicación de las unidades de escultura decorativa, tal y como ha podido constatar en otros lugares tales como el Tolmo de Minateda, S. GUTIÉRREZ LLORET- J. SARABIA BAUTISTA, 2001, p. 335.

¹²³¹ L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 162.

administrativo islámico posibilitó el renacer de determinadas actividades económicas e industriales, creando una circunstancia propicia para la elaboración y el sostenimiento de infraestructuras civiles y religiosas, así como para la reactivación de aquellos procesos que atañen de manera más o menos directa a la producción de escultura ornamental. Centrados en este último particular, cabe decir que el mismo autor ha señalado que los obradores post-visigodos que participaron en las tareas de embellecimiento del Trampal hubieron de recibir una serie de impulsos desde el exterior que terminaron por romper las inercias de taller, lo cual hizo posible las novedades manifiestas en dichos fragmentos¹²³². Estas novedades estarían indicando a su vez la incorporación de algunos elementos llegados mediante el canal de transmisión de fórmulas artísticas que la administración omeya habría contribuido a reavivar.

Por nuestra parte, consideramos válidas las hipótesis formuladas por Luis Caballero al respecto de la datación del Trampal y de la contextualización económica propuesta para la región lusitana durante esta fase. Sin embargo, no podemos sino manifestar nuestras dudas acerca de la injerencia de elementos ajenos a la tradición escultórica local a tenor de las morfologías presentes en las piezas. La favorable coyuntura económica que se vivió en la zona –y que ha de hacerse extensible a la ciudad de Mérida– desde los años centrales del siglo VIII debió incidir muy positivamente en los procesos productivos, garantizando a los talleres unos mínimos de organización, disponibilidad de material y lo que es más importante, clientes. Desde este punto de vista, el aparato estatal islámico produjo en los talleres emeritenses una verdadera injerencia en el nivel vertical definido por Grabar, es decir: todos aquellos cambios manifiestos en estas piezas tardías fueron motivados por una serie de mejoras padecidas de manera directa en el contexto productivo. A nivel horizontal consideramos que las realizaciones emeritenses y alcuesqueñas distan mucho de ser potencialmente integradas en la gran *koiné* que supone el primer arte islámico en su conjunto.

Desde el punto de vista técnico, lo primero que llama la atención en estos fragmentos es la preclara supremacía de un tipo de talla a dos planos definidos enfáticamente mediante nítidos contrastes entre el fondo y los elementos en positivo, y entre estos últimos y los dintornos que eventualmente aparecen en determinadas

¹²³² IBIDEM, p. 164.

unidades ornamentales de condición matriz¹²³³. Consideramos que este recurso no es nuevo, sino que se corresponde a una depuración de la primitiva talla tapizante que habíamos definido en la configuración de los motivos contenidos en las pilastras CV 5 y 6, y que había adquirido con el paso del tiempo un tratamiento más tosco y sumario. En este sentido, tanto las piezas del Trampal como el conjunto de fragmentos emeritenses ponen de manifiesto una intención muy clara a la hora de refinar los procedimientos técnicos que a buen seguro estuvo directamente vinculada con las mejoras experimentadas en los contextos productivos.

La otra gran novedad que podemos observar en los fragmentos emeritenses se encuentra en la utilización de complejas fórmulas compositivas articuladas mediante unidades de cierre circulares o polilobuladas que contribuyen a la contracción de los motivos hacia un único punto central. Es precisamente esta serie de fragmentos (CV 156, 157 y 158) la que ha puesto a algunos investigadores como Cruz Villalón sobre la pista de determinados recursos ornamentales presentes en el mundo omeya oriental, más concretamente en los discos de estuco de Jirbat al-Mafjar a los que nos referimos anteriormente. A nuestro juicio, y aunque trataremos con detenimiento este particular en el capítulo siguiente, hemos de decir en honor a la verdad que nos encontramos ante un elemento nuevo en el repertorio emeritense. Ahora bien, ello no es razón suficiente como para poder afirmar a ciencia cierta que la presencia de este tipo de solución compositiva sea debida a una importación del mundo oriental. Son varios los argumentos que creemos poder utilizar para refutar esta teoría -la reactivación de los contextos productivos pudo contribuir a la búsqueda de nuevas fuentes de inspiración presentes en los repertorios musivos, sabemos de la propensión iniciada en el siglo V al ceñimiento de determinados motivos de ornamento en composiciones tendentes a la circunferencia, etc.-, pero tal vez el más significativo se encuentre en la propia naturaleza de los motivos decorativos que aparecen en dichas piezas acompañando a las matrices concéntricas. Si se nos permite la expresión, podemos decir que la hoja de servicios de los morfemas ornamentales presentes en estos fragmentos -incluidas las perlas- es extensa en la tradición escultórica emeritense. Ante tal circunstancia la pregunta sería la siguiente: ¿Por qué, a parte de las unidades compositivas circulares, no encontramos otros elementos de tradición foránea en este tipo de piezas? Sin ir más lejos, esta particularidad tal vez deba llevarnos a cuestionarnos el supuesto carácter foráneo de las propias unidades concéntricas, o en el caso de aceptar su llegada desde

¹²³³ Este último particular puede apreciarse en el eje central de algunos vástagos y trenzas en las piezas del Trampal, y en los perfiles de los elementos foliados y lobulados de las piezas emeritenses CV 156, 157 y 158.

el exterior, otorgar a dicha injerencia un valor relativo, al menos a juzgar por el escaso volumen que su presencia nos ofrece en términos cuantitativos¹²³⁴.

Consideramos que el dato más revelador que nos ofrecen todas estas piezas reside en la ausencia generalizada de un vocabulario nuevo. De alguna manera, y estableciendo un símil entre las fórmulas de ornamento y el lenguaje, podríamos decir que en un período avanzado de la escultura ornamental emeritense como el que nos encontramos, se producen cambios en la gramática y en la fonética, pero no se incorporan palabras nuevas al vocabulario decorativo. De hecho, este mismo dato es susceptible de ser aplicado a todos aquellos enclaves lusitanos cuyos talleres habían recibido, en mayor o en menor medida, los inconfundibles influjos de la capital durante generaciones.

Consideramos que este punto es de crucial importancia de cara a comprender los problemas de caracterización que han venido derivándose de las piezas de escultura ornamental conservadas en Badajoz. En cuanto a estas últimas cabe señalar que su problemática se halla en estrecha vinculación con la ausencia de fuentes documentales a la hora de definir la existencia y la relevancia de un asentamiento pacense en época preislámica. Si bien la colección de escultura ornamental que existe en la ciudad posee un gran interés científico, no conocemos datos sobre el devenir de la población que pudo haberlas realizado al menos hasta los años de la dominación musulmana¹²³⁵. Lo que sí parece claro es que con motivo de su fundación en los años finales del siglo IX habrían de realizarse obras de cierta envergadura, entre las cuales cabría esperar con total seguridad las correspondientes a una primitiva mezquita mayor y, a tenor de la existencia en la ciudad de una temprana sede obispal, de al menos un templo cristiano en grado de satisfacer las demandas culturales de la comunidad mozárabe.

Es bastante probable que espacios como este último pudieran haber albergado aquellas piezas de escultura arquitectónica en las cuales se han encontrado cruces (Fig. 177) o restos de ellas, que hubieron de ser repicadas en algún momento indeterminado a lo largo de los tres siglos y medio de dominación islámica en los cuales habría de vivir aún la ciudad. No resulta en absoluto descabellado pensar que los hipotéticos programas de ornamento que hubieran podido contener las edificaciones islámicas poseyesen una fisonomía semejante, si no prácticamente idéntica, a la que nos ofrecen

¹²³⁴ Una unidad de composición concéntrica semejante a la que aparece en el fragmento SE-44 (Fig. 169) solamente volvemos a encontrarla en el área occidental de la Península Ibérica en una placa conservada en Lisboa (Fig. 176), muy probablemente realizada entre los siglos IX y X.

¹²³⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 2007, p. 221.

las piezas cristianas, sobre todo si tenemos en cuenta que la fundación de Badajoz, como vimos, se realizó en parte gracias a un importante trasvase de población de Mérida, entre la cual cabe suponer la presencia de mano de obra cualificada para la ejecución de proyectos de esta índole –ya fueran edificios cristianos o musulmanes-, y como tal formada en las pluriseculares tradiciones escultóricas emeritenses.

Ya en 1985 María Cruz había puesto de manifiesto con gran acierto una serie de concomitancias existentes entre las piezas pacenses y el taller de Mérida a lo largo de varios de los análisis realizados por ella misma al hilo de los distintos fragmentos emeritenses¹²³⁶. Algunos años más tarde, cuando esta investigadora retomó el análisis de la colección de Badajoz para desarrollarlo en mayor profundidad, llegó al establecimiento de una serie de hipótesis que a nuestro juicio poseen un valor concluyente a la hora de aceptar la existencia de uno o más talleres mozárabes de escultura arquitectónica en esta ciudad. Aunando la inexistencia o la escasa relevancia que pudo haber tenido el Badajoz preislámico y las evidentes conexiones constatables entre las piezas pacenses y las de Mérida, se elaboró una teoría según la cual la colección de escultura arquitectónica conservada en Badajoz habría sido el resultado de un traslado de piezas elaboradas en Mérida en época visigoda¹²³⁷.

Cruz Villalón, por su parte, propuso asociarlas directamente a la actividad creadora producida en Badajoz con posterioridad a su fundación. Nosotros no solamente nos mostramos en total conformidad con este planteamiento, sino que consideramos con Cruz que el taller de Badajoz debió integrar varias de las tradiciones escultóricas que se habían desarrollado en el área lusitana a lo largo de los siglos anteriores –todas ellas muy dependientes de Emerita Augusta en su formación-, llegando a confluir en la producción pacense todos aquellos ramales que en su día hubieron sido configurados a partir de un tronco común. De esta forma, podemos encontrar en la escultura de Badajoz, además de un fuerte sustrato emeritense, elementos de Talavera la Real, Almendral, Mértola, Marmelar y sobre todo de Beja.

Es muy probable que este singular compendio de estratos estilísticos haya contribuido a condicionar la valoración de las piezas de Badajoz como realizaciones de época visigoda. Sin embargo, uno de las singularidades que estas presentan y que llama más particularmente la atención si las observamos con detenimiento –una vez más las pilastras se erigen como el soporte informativo de mayor elocuencia- es la alta condensación de motivos en una única superficie, o si lo preferimos, el criterio

¹²³⁶ v. g. M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 31, 167, 171, 221...

¹²³⁷ Esta conjetura fue defendida principalmente por Schlunk y Leopoldo Torres Balbás, recogido en M. CRUZ VILLALÓN, 2003, pp. 260 y ss.

combinacional mediante el cual estos hacen acto de presencia en un mismo frente. Si las esculturas emeritenses o bejenses tendían o bien a desarrollar un enunciado concreto en el plano, o bien a establecer secuencias reiterativas establecidas en base a la repetición de una o a lo sumo dos unidades principales de ornamento, en la escultura de Badajoz llegamos a encontrar tres y hasta cinco esquemas decorativos empleados para guarnecer una única superficie (Figs. 177 y 178). Consideramos que este dato es sumamente revelador de cara a dotar de personalidad a las realizaciones pacenses, las cuales se erigen como un muestrario de citas enumeradas en clave de lo que podríamos interpretar como un pan-iconismo lusitano, y que no están sino anunciando importantes novedades en lo que respecta a los usos ornamentales a lo largo de la última centuria del primer milenio¹²³⁸.

¹²³⁸ Las interpretaciones tradicionalmente aplicadas al origen de las piezas conservadas en Badajoz constituyen tal vez uno de los mejores ejemplos a la hora de ilustrar la problemática derivada del establecimiento de una casuística de interdependencia entre bloques estilísticos y bloques cronológicos en el estudio de la escultura arquitectónica en el ámbito peninsular. La apelación al elemento islámico, no ya tanto en su hipotética condición de cesura –noción esta última en vías de superación– sino como ente de dotación de una serie de pautas estéticas de cierta homogeneidad, ha contribuido a la generalización de determinados apriorismos de naturaleza sistémica y de valor de conjunto en menoscabo de una apreciación regionalista de las tradiciones locales, un factor de suma importancia en una práctica tan conservadora como fue la producción de escultura ornamental. Estos planteamientos han dificultado enormemente la integración en los modelos explicativos más extendidos de algunas manifestaciones artísticas, tales como las propias piezas pacenses o los programas escultóricos presentes en edificios como Quintanilla de las Viñas o San Pedro de la Nave. En cuanto a estos últimos hemos de señalar que atendiendo a su configuración, ya sea desde una perspectiva estética como estilística, son múltiples los factores que a nuestro juicio dificultan su inserción en un bloque cronológico asociable al período visigodo. Así, entendemos difícilmente armonizables los criterios y las intenciones de representación que rigen la escultura de estos dos edificios de la meseta septentrional con los conjuntos ornamentales conservados en centros como Mérida, Toledo o la Bética para los siglos VI, VII e incluso VIII. A pesar de que la escultura ornamental producida en dichos focos haya llegado a nosotros de manera harto fragmentaria, el volumen constituido por los testimonios conservados parece más que suficiente para poder afirmar que no se encuentra en ella ningún indicio que pueda llevarnos a pensar en la existencia de programas ornamentales con decoración figurada en un nivel de complejidad y de concreción prosaica-informativa como el que nos encontramos en San Pedro de la Nave o en Quintanilla. Este último ejemplo resulta verdaderamente elocuente en la medida en la cual sus representaciones aúnan criterios compositivos, técnicos y estilísticos presentes ya sea en las tradiciones escultóricas de época tardorromana como en las representaciones más orientalizantes del arte altomedieval europeo –visibles en el repertorio animal o en el modo en el cual aparecen combinados los propios animales y los elementos vegetales sobre un mismo espacio, tal y como sucede en la placa de la cabra-unicornio de Mérida (Fig. 179), a nuestro juicio también una representación muy tardía-. En este sentido consideramos oportuno aludir a la condición de ciertos elementos presentes en el programa decorativo de Quintanilla –tales como la sempiterna alternancia de roleos con racimos de vid y hojas individuales, o el empleo de la espiral con valor de unidad ornamental oclusiva– como vectores indicadores de la pervivencia de un léxico residual de época tardoantigua, cuyo visigotismo podría ser entendido a lo sumo en términos de naturaleza arcaizante. Por lo demás, recursos como la incorporación de determinadas fórmulas animalísticas –cuya asimilación mayoritaria por parte de los artistas occidentales no se produce al menos hasta la generalización de un vocabulario visual de tradición para-sasánida previo patrocinio de las élites islámicas y bizantinas–, o como el grado de sutileza alcanzado en la digitación de las hojas lateralizadas –cuyas primeras formulaciones, muy experimentales, no aparecen en la Península Ibérica antes de la segunda mitad del siglo VII–, nos llevan a pensar que estos programas fueron realizados en un momento considerablemente posterior al que han sido vinculados tradicionalmente. De esta forma, la escultura decorativa de San Pedro de la Nave y de Quintanilla de las Viñas se corresponde a nuestro parecer con la

Las piezas emeritenses a las que hemos creído oportuno asignar una cronología más tardía –siglos VIII-IX-, aun constituyendo una pequeña parcela desde el punto de vista cuantitativo, presentan una serie de particularidades ciertamente reseñables con respecto del grueso de la colección. El principal denominador común existente en todas ellas es, tal y como habíamos anunciado anteriormente, la articulación de algunos cambios que, sin afectar al motivo ornamental de manera explícita, van a definir una serie de alteraciones concretas en la esfera paratáctica que terminarán por discriminar a este grupo desde una perspectiva puramente formal. En primer lugar podríamos decir que en estas piezas se produce una relación inversamente proporcional entre el grado de verosimilitud naturalista de las unidades decorativas y el nivel de racionalización empleado en la yuxtaposición entre las mismas en el aspecto compositivo. Así, a una mayor desnaturalización de los motivos le va a corresponder un ordenamiento más cartesiano en el campo de representación, produciéndose una importante puesta en valor de los elementos matrices de la distribución, ya sean estos de perfil axial o concéntrico.

El avanzado grado de abstracción que van a alcanzar algunos motivos se verá completado con una talla firme pero al mismo tiempo cuidada y refinada. Existe una clara predominancia de la talla tapizante y de su carácter dibujístico, que convive no obstante con lo que debieron ser ejercicios residuales de las tallas carnosas. Por último y no por ello menos importante, hace su aparición, en al menos una de las piezas cuantificadas por Cruz Villalón, la secuencia de hojas lateralizadas.

Dentro del escaso número de fragmentos asociables a este último bloque, aquellos que a priori poseen un mayor interés a la hora de definir un intervalo de diferenciación son los ya comentados SE-44 (Fig. 169) y CV 156 a 158 (Figs. 170 a 173). Todos ellos se caracterizan por la presencia en sus superficies de diferentes composiciones concéntricas que hacen las veces de matriz, a las cuales hemos aludido y sobre las que habremos de volver en el capítulo siguiente. Estas cuatro piezas

puesta en evidencia de los primeros síntomas de la gestación de un lenguaje visual que habrá de ser madurado fundamentalmente a partir de la selección de nuevas fuentes de inspiración –artes textiles, manuscritos iluminados, etc.-, y desde el establecimiento de renovados propósitos inherentes al contenido intencional de las imágenes, más próximos a lo que habrán de ser las manifestaciones de la escultura románica que a los fragmentos realizados en época hispano-visigoda. Sin ir más lejos, ya el propio Luis Caballero llamó la atención sobre la posibilidad de vincular el conjunto ornamental conservado en San Pedro de la Nave con las vicisitudes políticas acaecidas en la región del Duero en época de Ibn Marwan, pudiendo existir relación entre este edificio, la órbita andalusí, y los talleres activos en núcleos como Badajoz y Marmelar, L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 171.

contienen, junto con las matrices concéntricas, unidades decorativas tales como hojas de diverso perfil, flores de lis, corazones, espinas de pez, racimos de uva, veneras, estrellas o perlas –estas últimas con un destacado protagonismo en la realización de funciones oclusivas-, cuya presencia ha de ser más que suficiente para avalar el continuismo de un vocabulario de vigencia plurisecular. La principal novedad, empero, reside en el tratamiento técnico y estilístico mediante el cual dichas unidades han sido elaboradas por parte de los lapicidas.

Basta con dirigir la mirada a los racimos de vid presentes en CV 158 para darnos cuenta del fuerte grado de abstracción al que este elemento –en origen una inmejorable vía para poner de manifiesto cualquier intención sustancialmente naturalista- ha sido sometido. Al mismo tiempo y sin dejar de lado el motivo de los racimos de vid, podemos observar cómo estos mismos han visto alterados sus criterios de reproducción en el costado de las piezas CV 156 y SE 44, pertenecientes tal vez a un fragmento de cancel o de decoración parietal. En estos últimos ejemplos, el racimo ha sido delimitado de forma deliberada mediante la articulación de un contorno, lo cual pone de manifiesto la inflexión nocional que del motivo “racimo de uvas” interpretado en términos naturalistas ha conducido al imagotipo “racimo de uvas” dentro de un criterio general mucho más abstracto y que ha requerido de un proceso de concreción cuando menos digno de ser considerado.

Existen algunas piezas dentro de la colección emeritense en las cuales se puede apreciar lo que debió ser un intervalo inmediatamente anterior técnica y compositivamente a las piezas que acabamos de comentar. Así, la tendencia conducente a la supremacía de la talla tapizante en una versión muy próxima a la definida para los fragmentos con composiciones concéntricas puede ser individualizada en piezas tales como CV 130 (Fig. 180). En lo que respecta a la preponderancia de un criterio de ordenación geométrico que contribuye a subrayar la desnaturalización de los motivos mediante estructuras de marcado carácter lineal, resultan ciertamente ilustrativos los fragmentos CV 29 (Fig. 181), 84 (Fig. 182) o 297 (Fig. 183). Siguiendo un mismo patrón en el apartado concerniente a la resolución de la figura sobre la superficie, consideramos que algunos ejemplos con representaciones animales, como el constituido por una de las caras de CV 145 (Fig. 184), han de ser situados en un momento nunca anterior al siglo VIII. Las alteraciones producidas en los principios compositivos y en el ordenamiento de los enunciados ornamentales pueden advertirse igualmente en fragmentos como CV 377 (Fig. 185), que presenta un motivo avenerado muy distinto de todos aquellos que encontramos en cualquiera de

las piezas de la colección en los cuales se recoge esta fórmula. En esta ocasión, la concha no se presenta en calidad de marco principal de la composición, tal y como venía sucediendo en los fragmentos comúnmente asociados al formato de nichos o placas-nicho¹²³⁹, sino como una unidad ornamental oclusiva de carácter aislado. En su concepción se ha privilegiado una factura primordialmente lineal en detrimento de cualquier intención descriptiva regida por principios volumétricos.

A pesar de ello, parece difícil negar que el resultado obtenido mediante la aplicación de estos principios ofrece unas altas cualidades expresivas y un óptimo rendimiento a la hora de poner en marcha cualquier tentativa de dinamización ilusionista sobre una superficie plana. Idénticas observaciones pueden hacerse extensibles a un fragmento de gran interés como es CV 58 (Fig. 186), tal vez perteneciente originalmente a una pilastrilla o pequeño pilar¹²⁴⁰. En él hace aparición un nuevo tipo de hoja de forma obtusa, margen ligeramente crenado y venación pinnada que no es sino la consecuencia directa de la puesta en marcha y ulterior maduración de los presupuestos que hemos venido exponiendo. Así, la tendencia a la centralización de los motivos contribuye al empleo de la hoja obtusa en menoscabo de la verticilada de tradición tardorromana; las intenciones dirigidas a la concreción de contornos que habíamos contemplado para los racimos de uvas, han dado lugar en esta ocasión a la articulación de un limbo delimitado por un perfil de tipo crenado; la puesta en valor de una plástica fundamentalmente lineal y dibujística, a la aparición de la venación pinnada; y el sometimiento de los motivos a criterios paratácticos primordialmente simétricos, a la reproducción de un nervio central de perfil insólito hasta el momento.

El gran valor informativo contenido en las manifestaciones ornamentales de carácter vegetal vuelve a ponerse de manifiesto en el fragmento CV 357 (Fig. 187), a nuestro juicio uno de los más importantes de entre todos los que constituyen la colección emeritense. Esta realización, que en su contexto original debió formar parte de un friso, llama la atención de inmediato por la condición singular que presentan en su disposición, tratamiento y morfología el tallo y la secuencia de hojas que se alinean a ambos lados de este. Cuando la profesora Cruz realizó un primer análisis de la obra, señalaba la posibilidad de vincular tales motivos de ornamento a determinados ejemplos conservados en el Norte de África y en el área constantinopolitana fechables

¹²³⁹ Si bien este fragmento en concreto debió formar parte en origen de una pieza perteneciente a dicha tipología desde un punto de vista funcional.

¹²⁴⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 61.

entre los siglos V y VI¹²⁴¹. Por nuestra parte, teniendo en cuenta la ausencia casi total de este tipo de vocabulario –hojas lateralizadas o semihojas– en Mérida, así como el tratamiento técnico que ha servido para elaborar el motivo –el tipo de talla y el criterio compositivo empleados presentan indudables analogías con todas las piezas que hemos analizado en el presente apartado–, consideramos a CV 357 como una de las últimas realizaciones de los talleres emeritenses. El principal elemento definitorio de esta realización viene constituido por la hoja lateralizada o semihoja, apreciable únicamente de modo tan evidente en CV 377, un fragmento para el cual acabamos de postular una cronología igualmente tardía.

A pesar de su escasa presencia porcentual en el censo de motivos que conforman la colección, la constatación de hojas lateralizadas en el repertorio decorativo emeritense constituye una particularidad que merece ser tratada con cierto detenimiento. En primer lugar cabe señalar que la aparición de semihojas en las series vegetales derivadas de los inventarios ornamentales de tradición helenística no responde a patrones ni homogéneos ni lineales en el espacio o en el tiempo. Por ello, creemos que cualquier ejemplo foráneo que sea traído a colación en tanto posible referente de datación para CV 357 no resultará lo suficientemente orientativo si lo que queremos es integrar objetivamente una morfología como la que ahora tenemos entre manos en el macro-contexto constituido por la cultura ornamental tardoantigua. Tal y como hemos venido defendiendo hasta el momento presente, consideramos que la mayor parte de los motivos decorativos que existen en el mundo mediterráneo durante los siglos en los cuales estamos trabajando no son sino el resultado de la mecanización de las distintas actitudes y aptitudes manifestadas al respecto de los pluriseculares repertorios helenísticos por parte de cada una de las sociedades productoras en activo.

En esta circunstancia había tenido lugar la paulatina disgregación del discurso ornamental grecorromano en su condición más genuina, una disgregación que habría de adquirir la forma de un vasto compendio de ramales definidos principalmente en términos de competencia-capacidad y conservación-selección. Aquellos presupuestos sobre los cuales fueron operadas la mayor parte de las alteraciones formales durante la primera fase de la dialectalización del ornato grecorromano tuvieron que ver bien con la cuantificación de los motivos¹²⁴², con aspectos meramente compositivos¹²⁴³, o con

¹²⁴¹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 377.

¹²⁴² No todas las unidades integrantes de los catálogos clásicos fueron seleccionadas por los obradores tardoantiguos.

¹²⁴³ Mientras que algunas de las fórmulas estructurales de la tradición grecorromana fueron sumariamente sometidas a distintos procesos de simplificación, otras estaban llamadas a adquirir una mayor

transformaciones surgidas al hilo de las distintas reinterpretaciones de cada una de las unidades ornamentales existentes, pero muy rara vez con factores inherentes al valor compositivo del motivo en sí mismo¹²⁴⁴, que es precisamente lo que sucede con las hojas lateralizadas presentes en CV 357. En otras palabras, diremos que la irrupción de la semihoja viene condicionada por la necesidad de dotar al motivo “hoja” de una nueva cualificación en tanto estructura compositiva.

Si nos olvidamos por un momento del valor definitorio que comúnmente hemos conferido en el plano estilístico a las grandes pilastras, a las piezas destinadas a la segregación de determinados espacios, a los nichos, o a las placas-nicho en los repertorios de escultura arquitectónica altomedieval, nos daremos cuenta de que el mayor volumen numérico de testimonios conservados se corresponde a elementos sustentantes de naturaleza horizontal tales como cimacios, impostas o frisos¹²⁴⁵. Este conjunto de piezas recoge de manera sutil y al mismo tiempo elocuente todos aquellos principios que afectaron a las alteraciones morfológicas padecidas por los motivos vegetales en su progresiva adecuación a un tipo de superficie marcadamente longitudinal que demandaba cualidades compositivas en consecuencia. Es precisamente en este dominio de la representación donde podemos optimizar nuestros conocimientos al respecto de la inflexión psico-artística conducente a la creación de nuevos preceptos ornamentales que terminarán por repercutir de manera directa en la fisonomía de las distintas morfologías, entre las cuales hemos de ubicar a las hojas lateralizadas.

En este punto decisivo puede ser aclaratorio apelar a un pequeño grupo de fragmentos de escultura arquitectónica producidos en los talleres emeritenses y toledanos. Las intenciones dirigidas a guarnecer los frentes de frisos o impostas con enunciados vegetales continuos estaban llamadas a encontrar dos inconvenientes fundamentales para la puesta en marcha de los siempre presentes principios de selección y readaptación de un motivo preexistente a una superficie dada. El primer problema surgía -particularmente en el caso de los talleres emeritenses- del hecho de que la mayoría de los enunciados vegetales continuos habían sido desarrollados en formatos verticales, que permitían la reproducción del motivo vegetal en tanto suspendido de un eje axial que venía al mismo tiempo enfatizado por la dirección en la

complejidad, tal y como sucediera con la ya aludida propensión a crear composiciones de carácter centrípeto.

¹²⁴⁴ Es en este particular en el que consideramos puede ser definido un verdadero margen de separación entre la cultura ornamental de la Antigüedad grecorromana y la puramente altomedieval.

¹²⁴⁵ La abundancia de estos formatos con respecto de cualquier otro tipo de superficie habrá de ponerse si cabe aún más de manifiesto en las realizaciones de los talleres toledanos.

cual el motivo concreto era desplegado –de arriba abajo–, tal y como sucedía, por ejemplo, en los frentes de las pilastras. El segundo obstáculo se encontraba directamente vinculado a la angostura transversal derivada del campo de representación existente en un formato como el que proporciona el friso o la imposta, donde los enunciados vegetales en secuencia que habían venido utilizándose en otras superficies no podían adaptarse sin antes haber sido sometidos a un importante proceso de desnaturalización.

Buena muestra de lo que debieron ser los primeros intentos de adecuación de un enunciado vegetal en secuencia a un campo de representación marcadamente longitudinal la encontramos en piezas emeritenses como CV 296 (Fig. 188) y 293 (Fig. 189)¹²⁴⁶. Es en este último ejemplo donde mejor podemos apreciar las dificultades que han encontrado los obradores para adecuar a una altura inferior a los diez centímetros¹²⁴⁷ las hojas trifoliadas y sobre todo las flores liliáceas, cuyo ajuste se ha realizado solamente tras una profunda deformación del motivo original. Sin embargo, con la intención de relanzar la condición longitudinal del sintagma icónico *friso*, los artesanos han hecho uso de semihojas que suturan la transversalidad abierta por las trifoliadas y las liliáceas. Un problema muy semejante al hilo de la adecuación de motivos preexistentes a composiciones particularmente ceñidas en el eje coronal fue el que encontraron los artesanos que trabajaron en la decoración de los frisos encontrados en San Pedro de la Mata (Fig. 190), Guarrazar (Fig. 191), Escalona (Fig. 192) o Arisgotas (Fig. 193), esta vez en el ámbito toledano. En esta ocasión podríamos decir que la desnaturalización de los motivos –hojas palmeadas, liliáceas y minúsculos pámpanos– ha quedado a priori mitigada a causa de la utilización de una refinada labor de talla que domina la totalidad de la composición, si bien una vez más estos obradores han debido servirse de las hojas lateralizadas con el fin de resolver los mismos problemas estructurales con los que habían topado los escultores emeritenses.

Huelga decir que el fragmento CV 357 (Fig. 187), con el que habíamos iniciado el discurso de la aparición de las semihojas, debe ser entendido como un paso final a la hora de resolver la necesidad de rellenar los espacios muertos dejados por un vástago

¹²⁴⁶ A pesar de que podemos conferir a estos dos ejemplos en concreto una condición experimental en lo que se refiere a la articulación de enunciados vegetales continuos sobre un soporte horizontal estrecho, hemos de considerarlos igualmente realizaciones tardías en la medida en la cual se alejan de lo que había sido hasta el momento la dinámica dominante empleada para guarnecer de este tipo de superficies (generalmente reiteración de uno o dos motivos yuxtapuestos pero nunca interrelacionados mediante un elemento común como en este caso es el tallo). La propia Cruz Villalón, a la hora de rastrear posibles paralelismos para la pieza CV 293 llamaba la atención acerca de ciertos ejemplares ravenaicos que habrían de ser situados en la segunda mitad del siglo VII, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 376.

¹²⁴⁷ El fragmento mide exactamente once centímetros de alto.

horizontal. Hasta el momento, estos espacios habían sido cegados mediante el empleo de elementos tales como flores liliáceas, pequeños pámpanos u hojas trifoliadas que al realizar funciones oclusivas en un espacio tan restringido terminaban atrofiándose irremisiblemente. La única unidad vegetal en calidad de desempeñar estas labores sin renunciar a unas mínimas exigencias naturalistas era la hoja en una versión morfológicamente alterada, o lo que es lo mismo, la hoja en su mitad. Una vez realizada esta operación restaba tan solo capacitar a la hoja lateralizada de una identidad visual lo suficientemente expresiva como para adecuarla a la intencionalidad ornamental dominante.

Ello se consiguió mediante la pertinente descomposición del limbo en parcelas digitadas, un recurso que no era ni mucho menos novedoso en los repertorios vegetales de la tardorromanidad, tal y como podemos comprobar ya sea en Mérida de manera aislada (Fig. 194) como en otros ámbitos de la cuenca mediterránea (Fig. 195). Mucho más reciente sin embargo debía ser la recurrencia, al menos en el panorama hispano, a las semihojas dispuestas en secuencia y en solitario alrededor de un único vástago articulado en un espacio marcadamente longitudinal o irregular. Existen muchas probabilidades de que esta manera de hacer se hubiera originado nuevamente en el dominio de la orfebrería¹²⁴⁸, sobre todo si tenemos en cuenta su presencia en dos piezas clave como son el broche de cinturón de tipo liriforme procedente de San Juan de Baños (Fig. 196) o en el *stemma* de una de las coronas de Guarrazar (Fig. 197). Llama la atención, empero, su insignificante presencia respondiendo a este mismo formato en el terreno de la escultura decorativa hispánica de época tardorromana y visigoda, y no menos sorprendente es el elaborado grado de refinamiento y de madurez que esta misma solución presenta en el fragmento CV 357 con respecto incluso de las piezas de orfebrería.

Las hojas lateralizadas contenidas en esta última pieza constituyen el desenlace de un período de experimentación operado sobre esta importantísima fórmula compositiva, que debió iniciarse en Hispania el ámbito de la orfebrería a lo largo de los años centrales de la séptima centuria y que hubo de madurar paulatinamente entre los siglos VIII y IX en la escultura arquitectónica. Será fundamentalmente a partir del siglo IX que esta fisonomía adquiera un mayor grado de desarrollo, para sublimarse por completo en las manifestaciones ornamentales de época califal, donde la hoja

¹²⁴⁸ Con suma agudeza, María Cruz barajaba la hipótesis de que CV 293 (Fig. 189) -pieza que nosotros proponíamos como antecedente inmediato del empleo de la hoja lateralizada presente en CV 357- pudiera estar directamente inspirada, a tenor del tipo de talla que presenta, en trabajos de ornamento realizados en metal, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 376.

lateralizada habrá de adquirir cualidades plásticas y compositivas sin parangón sobre cualquier tipo de superficie y material¹²⁴⁹.

Cabría cuestionarse hasta qué punto la madurez que este formato evidencia en una pieza como CV 357 pudo haber tenido que ver con los usos decorativos islámicos, o si por el contrario fue el resultado de una concatenación de resoluciones demandadas por los cambios producidos en los planteamientos ornamentales de la tradición lusitana. La respuesta a esta cuestión no resulta ni mucho menos sencilla, sobre todo si tenemos en cuenta que el empleo de hojas lateralizadas con valor compositivo habrá de constituirse como uno de los principales elementos definitorios de la cultura ornamental islámica en su totalidad. Sin dejar de lado la posibilidad de que la presencia en Mérida de esta fórmula pudiera estar relacionada con un efecto *spillover* desencadenado por la injerencia de un vocabulario artístico puramente islámico operado ya en el nivel horizontal definido por Grabar -en consecuencia y en cualquiera de los dos casos en un momento muy tardío-, hemos de tener en cuenta nuevamente la hipótesis que contempla la gestación del motivo en tanto derivación genuina de la retórica ornamental tardoantigua desarrollada en la Península Ibérica. Esta premisa vendría avalada no solamente por la constatación de formulaciones análogas en otros repertorios hispanos de escultura arquitectónica como los anteriormente aludidos en el hinterland toledano, o por su presencia en las piezas de orfebrería visigoda a las que hemos aludido, sino fundamentalmente por la propia trayectoria que ha de dar lugar al empleo de hojas lateralizadas en los distintos repertorios ornamentales mediterráneos a lo largo de la tardoantigüedad.

La hoja de acanto de tradición clásica, a pesar de estar en grado de recibir articulaciones múltiples mediante la recurrencia a distintos tipos de ligaduras, se presentaba siempre bajo la forma de un abanico indiviso¹²⁵⁰. Poco a poco y de manera difícilmente advertible, las distintas partes conformantes del acanto estaban llamadas a desprenderse de su matriz común hasta adquirir una significación independiente que

¹²⁴⁹ Volvemos a llamar la atención llegados a este punto sobre la cronología de la escultura arquitectónica de San Pedro de la Nave y de Quintanilla de las Viñas, en la medida en la cual las semihojas presentes en sendos programas -en el caso de San Pedro de la Nave las más representativas se encuentran en los cimacios de los capiteles figurados (Fig. 198), mientras que en Quintanilla aparecen en la rosca del arco que da acceso al presbiterio (Fig. 199)- ponen de manifiesto un grado de evolución que desde el punto de vista técnico y estilístico se halla muy próximo al que encontramos en las manifestaciones ornamentales producidas en Al-Ándalus durante el período califal. Idéntica reflexión puede hacerse extensible al fragmento de cancel encontrado en San Juan de Baños (Fig. 200).

¹²⁵⁰ Conviene recordar que en las tradiciones ornamentales mediterráneas previas a la codificación de las primeras fórmulas vegetales propias del clasicismo, la presencia de semihojas con valor autónomo es relativamente frecuente, tal y como podemos comprobar, por ejemplo, en los trabajos realizados por los orfebres micénicos.

se constata ya en las realizaciones de los siglos V y VI. Este fenómeno de disgregación de la unidad ornamental foliada destinado a la adquisición de valores compositivos coincidió en el tiempo con la realización de los ambiciosos programas escultóricos desarrollados en Constantinopla, lo cual indujo a la creencia errónea de asignar a las hojas lateralizadas de acanto o de vid una condición genuinamente oriental, cuyas posibilidades expresivas habrían de ser optimizadas más tarde por los artesanos islámicos.

La realidad, empero, debió ser muy otra al menos en términos parciales, sobre todo si tenemos en cuenta que los primeros pasos que dieron lugar al proceso de descomposición de la hoja grecorromana –enunciada como un abanico unitario– pueden ser rastreados en un momento tan temprano como son los años finales del siglo I¹²⁵¹, momento en el cual se inició un recorrido que en época justiniana ya había sido con creces completado. Así, las partes conformantes de las hojas de vid y de acanto en abanico habían adquirido propiedades por completo autónomas para la cultura ornamental tardoantigua. En esta tesitura, la aparición de semihojas aisladas con propiedades compositivas resultaba cuestión de poco tiempo. Cuando el arte islámico integre en su discurso decorativo las distintas tradiciones ornamentales pos-romanas, integrará también los más recientes logros por ellas obtenidos. Entre ellos se encontraba el empleo de las hojas lateralizadas, que habrán de ser debidamente explotadas a lo largo de los siglos siguientes en tanto unidades compositivas capaces de realizar cualquiera de las tres funciones principales que habíamos propuesto para el análisis de todo sintagma decorativo: expansión, oclusión y aproximación¹²⁵².

Para completar nuestro estudio de las piezas emeritenses que hemos considerado creaciones tardías, hemos de referirnos fugazmente a dos fragmentos de gran interés como son CV 54 (Fig. 201) y 96 (Fig. 202), integrantes en origen de un pilarcillo y de una pieza de ensamblaje respectivamente. La singularidad de estos testimonios reside en la coexistencia de dos corrientes estilísticas diametralmente

¹²⁵¹ Alois Riegl quiso detectar los primeros síntomas de esta tendencia en algunos de los enunciados vegetales empleados para el ornato del foro de Nerva, A. RIEGL, 1980 (1893), p. 179 y figs. 135 y 136.

¹²⁵² Uno de las más sublimes consecuciones de los artistas islámicos no fue tanto el audaz acopio que realizaron de las unidades ornamentales preexistentes como la capacidad que evidenciaron a la hora de conferir a todas ellas extraordinarias capacidades de flexibilización mediante las cuales pudieron desempeñar indistintamente cualquiera de las tres funciones comentadas. Esta peculiaridad aumentó considerablemente el rendimiento de las diversas morfologías, hasta tal punto que mediante una reiterada combinación de funciones –que no necesariamente de motivos– podían obtenerse con relativa sencillez complejos enunciados ornamentales dispuestos *ad infinitum* sobre cualquier tipo de marco de representación. A tenor de los datos que acabamos de barajar parece difícil negar que en esta cualidad multifuncional de las unidades ornamentales se halla la razón de ser de lo que hemos venido conociendo como el *horror vacui* propio de las creaciones islámicas.

opuestas en los trabajos vegetales realizados sobre sus superficies. Mientras que los racimos de vid han sido representados atendiendo a los criterios antinaturalistas que perseguían la reproducción de un imagotipo mediante la inserción del motivo en un contorno lineal, las labores de talla que han dado lugar a los vástagos evidencian una clara intención volumétrica e ilusionista propia de la corriente de las tallas carnosas. El tipo de racimos ha de ser un argumento suficiente como para poder asignar a estas piezas una cronología tardía correspondiente a los siglos VIII o IX.

Tal y como habíamos tenido ocasión de comprobar, en aquellos momentos las directrices propias de las tallas tapizantes se habían convertido en el paradigma dominante tanto en Mérida como en la práctica totalidad de los talleres de escultura arquitectónica activos en el área mediterránea. Es precisamente en este contexto en el cual debemos prestar una particular atención a la presencia en estas piezas de un lenguaje que por entonces se había convertido en residual. A pesar de que para el tipo de tallos presentes en estos fragmentos se haya llegado a proponer un origen foráneo¹²⁵³, no existe ningún indicio lo bastante concluyente como para no asignar a los mismos una condición derivacional con respecto de los vástagos contenidos en piezas emeritenses del período visigodo tales como CV 14 (Fig. 152), 16 (Fig. 148) , 25 (Fig. 203), 30 (Fig. 204) o 44 (Fig. 205). El tipo de talla carnosa estaba llamada a atravesar a lo largo de los siglos altomedievales una larga fase de latencia en la cual habrá de emerger solamente de manera ocasional, siendo este el marco en el que debemos circunscribir y valorar los dos fragmentos que acabamos de referir.

Hasta la puesta en marcha de los primeros grandes programas de la escultura románica, en los que las tallas tapizantes habrán de ocupar un plano secundario, vamos a encontrarnos con diferentes apariciones de las tallas carnosas que podemos entender en tanto manifestaciones de un sustrato artístico de naturaleza arcaizante. La aplicación de un sentido volumétrico a los elementos ornamentales en positivo ha de aparecer en otras piezas dentro del ámbito peninsular en las cuales se recogen enunciados vegetales muy semejantes al que encontramos en CV 54 (Fig. 201) y 96 (Fig. 202).

Ello sucederá, por ejemplo, en un fragmento de ara de altar conservado Almonaster la Real, Huelva (Fig. 206), en una placa de Begastri, Ceheguín, Murcia (Fig. 207), en una barrotera de cancel procedente de la iglesia del Salvador en Toledo (Fig. 208), o en una pieza reutilizada en Castelo de Soure, Portugal (Fig. 209), todas ellas realizadas muy probablemente entre los siglos IX y X. No deja de resultar un dato de

¹²⁵³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 372-373.

enorme interés el hecho de que en Mérida se produzca una constatación de la recurrencia al sentido volumétrico que hubo definido las principales manifestaciones del final de la Antigüedad en el área lusitana. Desde la perspectiva que nos ofrece una particularidad de este tipo, tal vez podamos valorar de manera más objetiva determinados recursos estilísticos presentes en la cultura ornamental peninsular anterior al románico¹²⁵⁴, lo cual no hace sino incidir nuevamente en las extraordinarias propiedades informativas que se desprenden de las piezas de la colección emeritense.

4. Conclusiones al capítulo tercero.

El período que se inicia en Mérida con las reformas edilicias auspiciadas por el obispo Fidel y que concluye con la postergación de la ciudad a un plano secundario en detrimento de Badajoz en época de Abderramán II es sin lugar a dudas aquél en el cual el obrador escultórico local adquirió sus rasgos más definitorios de cara a la inclusión de sus realizaciones en un contexto artístico genuinamente altomedieval. Al mismo tiempo, los avatares económicos, políticos y religiosos acaecidos en la ciudad a lo largo de estas tres centurias conforman un entramado lo suficientemente coherente como para poder comprender la evolución que en este mismo intervalo de tiempo manifestó la producción de escultura decorativa y el discurso ornamental en ella contenido.

Entre el segundo tercio del siglo VI, momento en el cual Paulo asciende a la dignidad de metrópolita de la Lusitania, y la primera década del siglo siguiente, la ciudad de Mérida vive aquello que a todos los efectos podríamos denominar como una edad de oro. Ello fue posible primeramente gracias al acopio de un inmenso patrimonio económico cuyo gran incremento debió producirse en época de Paulo. Esta situación favorable permitió a la sede episcopal embarcarse en una serie de proyectos arquitectónicos de gran envergadura, tales como fueron las reformas de la basílica de Santa Eulalia, del atrio del *episcopium*, o la edificación de nuevas iglesias y monasterios, así como la construcción del *xenodochium* ya en tiempos de Mazona. Todas estas labores demandaron de una abundante producción de escultura arquitectónica. En esta última pueden apreciarse los principales anhelos perseguidos por la jerarquía eclesiástica local, a saber: exteriorización triunfalista del catolicismo niceno –que se aprecia en la singular

¹²⁵⁴ Sin ir más lejos, cabe señalar que varios de los fragmentos de escultura arquitectónica presentes en las iglesias del ámbito astur presentan un peculiar empleo del estilo bulboso. Así, algunas de las piezas integrantes del mobiliario litúrgico de San Adriano de Tuñón, San Miguel de Lillo, San Salvador de Deva o San Andrés de Bedriñana ponen de manifiesto el modo en el cual determinados talleres septentrionales reproducían morfologías vegetales o geométricas propias del vocabulario más representativo de las corrientes estilísticas en las que primaba la incisión empleando precisamente recursos técnicos asociables al tipo de talla carnosa.

proliferación de cruces y crismones-, fuerte apego hacia la riqueza material –visible en el incremento del valor imitativo de la escultura al respecto de las artes suntuarias- y emulación de la retórica ornamental tardorromana –intencionalidad manifiesta de evocar patrones decorativos como los contenidos en los frentes escénicos del teatro realizados dos siglos atrás-.

Asimismo, la escultura de esta fase se presenta en una doble vertiente. Por una parte existió una tendencia a realizar obras de gran exquisitez desde el punto de vista técnico, caracterizadas por un habilidoso tratamiento de la volumetría y por un innegable apego hacia el naturalismo severo que hubieran propuesto los últimos decoradores de la oficialidad bajoimperial. En paralelo a este modo de hacer surge otro en el que ante todo prevalece la racionalización cuasi industrial de las labores de exorno. En las piezas realizadas acorde a estos preceptos se advierte una simplificación de los esquemas decorativos clásicos, así como un tratamiento de los mismos mucho más sumario desde el punto de vista técnico, pero no por ello desprovisto de grandes cualidades expresivas. Fue esta segunda corriente la que estuvo llamada a convertirse en dominante a lo largo de los siglos que estaban por venir.

En la séptima centuria Mérida no solamente pierde su condición de principal ciudad de la Península Ibérica sino que al mismo tiempo asiste a la supeditación de su plurisecular autonomía a las directrices que desde entonces habrán de emanar desde Toledo. Ello se debió a factores políticos –unificación territorial y centralización promovidas por los monarcas visigodos- y fundamentalmente económicos, pues la diócesis emeritense, al menos desde la década de 630, vio cómo los efectos de la dispersión de su caudal pecuniario se tornaban irreversibles. Ello dio lugar a una situación relativamente depauperada con respecto del siglo anterior, lo cual se hizo sentir de manera directa en la producción de escultura decorativa. La ausencia de ambiciosos programas constructivos es la tónica general de esta fase. Así, la mayor parte de los talleres que siguieron en activo lo hicieron dedicándose a pequeños proyectos, reparaciones, refacciones, tareas de mantenimiento y creación de programas de nueva planta en el entorno rural. Esta última circunstancia resulta de especial utilidad para comprender el extraordinario fenómeno de propagación que las unidades ornamentales emeritenses experimentaron en toda la región lusitana e incluso fuera de sus fronteras históricas. La escultura realizada durante esta fase se caracteriza por una fuerte tendencia hacia la abstracción, la cual no es sino el resultado de la adecuación de las anteriores formas decorativas a la nueva realidad productiva. A lo largo de estos años, varias de las unidades ornamentales que habían sido gestadas en época

tardorromana terminaron por desaparecer. Por el contrario, aquellos patrones que permanecieron en los inventarios fueron sometidos a un proceso de reordenamiento formulados en términos de simplificación y preservación. A pesar de ello, la experiencia ornamental desarrollada a lo largo este siglo resulta fundamental de cara a comprender la transformación que supuso la escultura altomedieval occidental tanto en términos estéticos como estilísticos.

Los talleres de escultura locales debieron salir de su relativo estancamiento al albur del relance económico y constructivo que significó para la ciudad la dominación emiral. Así, entre el último cuarto del siglo VIII y las primeras décadas del IX, la producción escultórica emeritense habría de recibir un nuevo y final aliento. Los rasgos que definen a este último segmento cronológico no son fáciles de identificar, al menos desde un punto de vista inherente a las autorías. Resulta bastante probable, no obstante, que en la ciudad coexistieran talleres mixtos compuestos por artesanos cristianos, muladíes y andalusíes cuyas realizaciones –sumamente exquisitas por otra parte– se caracterizaron por proponer una relativa repristinación del léxico decorativo romano, que había sido abandonado a lo largo de la centuria precedente, así como por incorporar novedosísimas propuestas ornamentales tales como son las matrices concéntricas y muy especialmente las hojas lateralizadas.

IV. Caracterización y catalogación de los motivos ornamentales presentes en la colección escultórica emeritense. Propuesta para una lectura estilística, técnica, analítica y evolutiva.

“Lo decisivo estará siempre en la respuesta a la pregunta de por qué se ha imitado justamente ésta determinada técnica artística, por qué ha sido precisamente ella y no otra la que ha gustado.”
(Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*)

1. Definición de objetivos y exposición metodológica.

A lo largo de los tres capítulos precedentes hemos tenido ocasión de definir los límites epistemológicos que afectaban al conocimiento de la escultura emeritense, así como de realizar una propuesta inherente a la evolución global de las corrientes artísticas locales sobre la base de los acontecimientos históricos de mayor relevancia acaecidos en la ciudad. Las hipótesis que hemos barajado hasta el momento se derivan de un planteamiento fundamentalmente deductivo que desde el contexto socio-cultural había de conducirnos a las piezas de escultura en tanto materia de arte en sí mismas. De tal forma, la traza de dicho itinerario de circunstancias y datos ha venido caracterizada por la presencia en el mismo de unos márgenes abiertos a la aplicación de varios elementos auxiliares de la historia del arte. El objetivo principal del capítulo que ahora nos ocupa no es otro que realizar una trayectoria analítica que, basada en un planteamiento principalmente inductivo, vuelva a desembocar en el *Zeitgeist* y sobre todo en los fragmentos de la escultura de Mérida partiendo en esta ocasión de la información que nos proporcionan los motivos de ornamento *stricto sensu*.

Consideramos que el volumen de piezas que conforman la colección emeritense se presta con creces a una caracterización objetiva de las mismas mediante la recurrencia a un estudio individualizado de los motivos ornamentales contenidos en ellas. Tal y como ya habíamos anunciado en la introducción a este trabajo, no es nuestra intención en el mismo realizar una puesta al día de la catalogación de los

fragmentos de escultura arquitectónica aparecidos en la ciudad. A pesar de que con posterioridad a la publicación de la tesis de la doctora Cruz Villalón ha salido a la luz un considerable número de fragmentos en Mérida y en sus alrededores, nuestra tarea se centrará en la realización de un inventario dedicado exclusivamente a las distintas unidades ornamentales presentes en las piezas más importantes de la colección.

La mayor parte de estas morfologías se encontraban presentes en la gran recopilación de fragmentos que llevara a cabo en su día María Cruz. Por esta razón, y dado que el grueso del censo de motivos con los que vamos a trabajar procede de las labores de inventariado realizadas entonces, designaremos como hemos venido haciendo, con las siglas “CV” a las piezas contenidas en el catálogo de Cruz Villalón seguidas del ordinal que ella misma les asignó. Habida cuenta de la importancia que igualmente poseen los fragmentos de escultura arquitectónica aparecidos con ocasión de la intervención arqueológica llevada a cabo en la basílica de Santa Eulalia –la cual se realizó algunos años después de la conclusión del catálogo de Cruz Villalón–, hemos optado por denominar a estos últimos con la nomenclatura “SE” seguida del ordinal correspondiente a la unidad estratigráfica asignada originariamente por sus excavadores¹²⁵⁵. Cualquier fragmento no contenido en ninguna de las dos obras anteriormente mencionadas será referido ya sea mediante su número de inventario correspondiente al catálogo del MNAR –en caso de encontrarse la pieza en los fondos de dicha institución–, o bien haciendo alusión explícita al lugar y a las circunstancias del hallazgo. Este sistema de nomenclatura, del cual hemos venido haciendo uso hasta el momento presente, habrá de servirnos para llevar a cabo la elaboración de un catálogo lo más exhaustivo posible de todos los motivos decorativos que se encuentran en las piezas de la colección.

Con el fin de facilitar la lectura del presente capítulo, hemos considerado igualmente adecuado establecer un sistema de designación aplicable a los diferentes esquemas derivados de cada una de las categorías del ornato. La práctica totalidad de los morfemas icónicos emeritenses son susceptibles de ser englobados en los siguientes dominios: geométrico, vegetal, arquitectónico y animal. A estos habría que añadirles la importantísima adenda que supone la sección correspondiente a las cruces y a los crismones, con los cuales habremos de definir un diagrama clasificatorio constituido por seis grandes categorías en total. Cada una de ellas habrá de encabezar un apartado que a su vez estará compuesto de los bloques establecidos acorde a las variantes que

¹²⁵⁵ Este es el sistema de ordenación razonada y consecuente numeración con el que aparecen individualizadas estas piezas en la obra monográfica dedicada a la excavación de Santa Eulalia que realizara Pedro Mateos en 1999.

presenta cada una de las modalidades ornamentales. Dichos bloques vendrán estructurados sobre la base de las diferentes caracterizaciones tipológicas que hemos definido para cada motivo en concreto. Así, por ejemplo, en el apartado correspondiente al análisis de los enunciados geométricos encontraremos un bloque dedicado al estudio de las imbricaciones, las cuales habrán de ser sometidas igualmente a una subdivisión categórica atendiendo a los diferentes tipos de imbricación que hayamos creído individualizar, asignando a cada uno de ellos un código alfabético de no más de tres caracteres (en el caso de las imbricaciones hablaremos de IMB-1, IMB-2..., mientras que en el de los círculos enfilados utilizaremos CE-1, CE-2, y así sucesivamente).

Una vez pautados los criterios que habremos de seguir a la hora de denominar cada una de las piezas y de los motivos expondremos brevemente los valores de caracterización que hemos juzgado más oportunos a la hora de optimizar el análisis de las unidades de ornamento recogidas en los diferentes testimonios esculpidos. Estos parámetros de estudio son tres: el soporte en el cual se ha realizado el motivo, la corriente estilística a la que pertenece la pieza y el tipo de talla predominante en la misma. Consideramos que estos tres vectores (superficie, estilo, técnica) son los que poseen el mayor grado de idoneidad a la hora de plantear una recreación lo más objetiva posible de lo que pudieron haber sido los principales índices de mutabilidad en un contexto productivo concreto a lo largo de un segmento temporal tan extenso como el que engloba a la totalidad de las creaciones emeritenses.

Habida cuenta de los graves problemas de descontextualización a los que aludíamos a lo largo del capítulo primero, hemos optado por no contener en los cuadros de clasificación los datos inherentes al hallazgo de los distintos fragmentos, si bien la localización de algunos de ellos habrá de ser tomada muy en cuenta llegado el momento. Igualmente hemos considerado oportuno no incluir la mención al tipo de mármol empleado en cada una de las piezas a la hora de realizar las clasificaciones. En este caso la omisión se debe principalmente a motivos de índole pragmática, pues tal y como tendremos ocasión de comprobar, el tipo y la calidad del material sobre el cual trabajaron los escultores emeritenses se encuentra íntimamente vinculado a aspectos técnicos y estéticos susceptibles de ser aplicados al estudio de la colección mediante criterios globales. Faltan en esta categorización, como es lógico por otra parte, tanto determinados esquemas decorativos como algunas alusiones suplementarias a motivos ya censados en aquellas piezas en las que la erosión o la excesiva fragmentariedad en la cual se encuentra el enunciado ornamental no han permitido una identificación lo

suficientemente concluyente del mismo.

Teniendo en cuenta los planteamientos que acabamos de enumerar no queda ya sino presentar de manera sucinta los tres parámetros de clasificación que constituyen junto al motivo ornamental en sí mismo el eje principal de la metodología que hemos empleado para la elaboración del presente capítulo.

1.1. El soporte.

La escultura arquitectónica de época tardoantigua y altomedieval que ha aparecido hasta la fecha en la ciudad de Mérida se vincula a una serie de soportes que, relativamente bien definidos, realizaron una serie de cometidos muy concretos en el interior de los edificios desde un punto de vista estructural. Así, los testimonios conservados se corresponden con fragmentos o unidades completas de impostas y cimacios -más de un tercio del número de piezas han sido adscritas a esta función-, piezas de ensamblaje para placas y placas de cancel -cuyo volumen excede ligeramente la quinta parte del conjunto-, pilares y pilastras -alrededor de una décima parte-, capiteles y columnillas¹²⁵⁶ -su presencia en términos proporcionales es semejante a la de los pilares y pilastras- y otros elementos tales como pequeños pilares, nichos y veneras, altares y plaquetas perforadas -todos ellos constituyen alrededor de un diez por ciento de las piezas de la colección-. A estos restos habría que añadir la presencia casi anecdótica pero no por ello menos significativa de otros elementos tales como conducciones de agua, ventanas y pilas bautismales todos ellos decorados, así como la existencia de un considerable número de testimonios a los que resulta prácticamente imposible asociar una identificación en el aspecto funcional a causa del deficiente estado de conservación que presentan.

Ante todo cabe señalar que el soporte es el medio físico en el cual viene transmitida la información ornamental. Atendiendo a esta premisa, creemos poder estar en grado de afirmar que no es lo mismo una pilastra, un cancel o un nicho que un pequeño elemento sustentante, una imposta o un cimacio, en la medida en la cual estos soportes no comparten un mismo código intencional de representatividad entendido este en términos monumentales y/o escenográficos. De esta forma, un determinado

¹²⁵⁶ Tal y como habíamos adelantado en la introducción al presente trabajo, hemos considerado que un análisis riguroso de la progresión tipológica de los motivos ornamentales contenidos en los capiteles emeritenses excedía con creces nuestros planteamientos iniciales. Ello se debe fundamentalmente a que consideramos que los parámetros evolutivos que rigen el ornamento del capitel tardoantiguo y altomedieval, a pesar de presentar importantes analogías con respecto de aquellos presentes en las superficies bidimensionales, atienden a cuestiones y a presupuestos técnicos y estilísticos que en el caso de Mérida merecerían sin lugar a dudas un estudio a parte.

esquema puede ser incorporado al repertorio decorativo en un momento dado respondiendo a la necesidad de guarnecer un soporte concreto. A partir de ahí, y teniendo en cuenta las variables de adecuación en los aspectos tecnológico e iconográfico, el motivo tenderá a iniciar un recorrido que llevará a su encuadramiento en otro tipo de soporte, produciéndose generalmente ya sea un fenómeno de propagación, de desviación o de ambos en secuencia.

El primero de los casos se contempla cuando una determinada morfología preconcebida para el exorno de ciertos formatos irrumpe en más de una superficie, circunstancia que puede sernos de gran utilidad a la hora de entender varios elementos concernientes tanto a la capacitación técnica de los talleres ante las posibilidades de reproductividad de un esquema concreto, como a aspectos tocantes a los anhelos estéticos existentes en la sociedad en un determinado momento. En el caso en el cual el motivo sea desviado a una superficie distinta de aquella que originalmente la contuvo, podremos obtener igualmente datos de enorme interés a la hora de resolver cuestiones inherentes a los procesos de selección de los motivos ornamentales. En la mayor parte de las ocasiones en las cuales tiene lugar este último fenómeno se constata un mecanismo de postergación del esquema que suele conducir al mismo a superficies caracterizadas por una baja intensidad icónica, generalmente impostas. No obstante este salto se produzca hacia un soporte de representación marginal, sería un grave error por nuestra parte entender que el motivo termina necrosándose en su último asentamiento. Más bien al contrario, pues es en este tipo de superficies donde se pueden apreciar con mayor facilidad algunos de los indicativos constituyentes de eventuales inflexiones en la cultura ornamental emeritense.

Así pues, y atendiendo a los razonamientos expuestos, estimamos que una óptima objetivación del motivo ornamental se antoja difícilmente posible sin antes haber considerado el tipo de superficie sobre el cual éste fue realizado.

1.2. Los estilos.

Una primera toma de contacto con el conjunto de las piezas emeritenses puede llevar al espectador a obtener la tan prematura como desacertada impresión de encontrarse ante un grupo de obras de escultura arquitectónica relativamente homogéneo a nivel formal. Si bien las pioneras tentativas destinadas a la racionalización categórica de las piezas más significativas de la colección corrieron a cargo fundamentalmente de Emilio Camps, Helmut Schlunk o Pedro de Palol, no podemos negar que fue María Cruz la investigadora que estableció por vez primera

unos sólidos criterios de caracterización aplicables a los restos de la escultura decorativa de Mérida. Como sabemos, la profesora Cruz dividió el conjunto en dos grupos, A y B, a los que habría que sumar la serie de piezas susceptibles de pertenecer a un hipotético tercer tramo en el apartado estilístico.

Pedro Mateos, por su parte, había considerado algunos años más tarde la posibilidad de ampliar el número de grupos a la hora de clasificar el repertorio escultórico emeritense a tenor de los testimonios aparecidos en la excavación de Santa Eulalia. Este último investigador planteaba así la articulación de cinco bloques estilísticos, siendo el tercero el más importante atendiendo a dos factores fundamentales. En primer lugar, el grupo 3 vendría en buena medida definido por un supuesto influjo que las creaciones bizantinas ejercieron sobre los talleres locales. En segundo lugar, de este mismo grupo habría de derivarse el gran volumen de piezas contenido en el grupo 4, producido a lo largo de los siglos VII y VIII. Coincidiendo en el tiempo con estas últimas premisas, aparecieron las propuestas concernientes a la ampliación del segmento cronológico de la escultura emeritense en base a la posible injerencia de un vocabulario artístico renovado y dinamizado en el contexto de la estatalidad omeya.

Los principales modelos empleados para caracterizar la escultura emeritense en el ámbito estilístico han presentado dos características comunes hasta la fecha. En primer lugar, todos ellos han conferido un singular protagonismo a la cultura artística a priori dominante en el macro-contexto mediterráneo, ya fuera esta bizantina o islámica, otorgando con ello al análisis de las piezas un marcado sentido de percepción externa. Igualmente, la mayoría de las propuestas de análisis manifiestan una clara propensión hacia la articulación de grupos en los cuales se atiende fundamentalmente a la aparición de novedades y no tanto a la importancia contenida en los componentes estilísticos de naturaleza residual.

Como propuesta alternativa a estas dos vías de interpretación (tendencia al sentido de la percepción externa y protagonismo de la novedad o de la ruptura) nosotros planteamos una metodología sensiblemente distinta, que lejos de entrar en oposición directa con los planteamientos anteriores habrá de hacer las veces de instrumento de valor complementario. De esta forma, trataremos de definir la noción de estilo en base a presupuestos derivados de una visión propioceptiva de la cultura ornamental emeritense. Por ello, consideramos que cualquier intento destinado a delinear un ámbito estilístico a partir de la recurrencia a analogías formales con piezas de condición foránea está de más por nuestra parte. Creemos que la labor de rastreo de

paralelismos para la caracterización de los fragmentos emeritenses fue realizada en su día por la profesora Cruz Villalón con excelente solvencia, de manera que nuestra mención a otras piezas fuera del ámbito emeritense será meramente circunstancial y habrá de ser debidamente supeditada a las líneas generales derivadas de la metodología que hemos venido estableciendo. Igualmente, conferiremos a los índices de conservación y pervivencia de determinados caracteres estilísticos la misma importancia que tradicionalmente se ha asignado a la condición novedosa de los mismos. Consideramos que un análisis objetivo centrado en la evolución de los intervalos conducentes a la definición de una corriente estilística debe ser debidamente ponderado en el punto de colmatación donde confluyen los parámetros de novedad-abandono y aquellos de perduración, selección y adecuación. En este sentido, entendemos que el motivo ornamental en tanto mínima expresión de intencionalidad artística posee un altísimo valor como elemento de caracterización de aquello que generalmente conocemos como “estilo”.

Tras haber realizado lo que juzgamos ha sido una minuciosa aproximación a las piezas de la colección emeritense, creemos poder postular que existen en ella seis grandes corrientes estilísticas. La individualización de las mismas se ha elaborado después de llevar a cabo un análisis riguroso de los fragmentos escultóricos conservados en Mérida. A dicho estudio habría que añadir un detenido proceso de observación destinado al análisis de un amplio volumen de testimonios de escultura arquitectónica y de otras artes industriales realizadas en el área mediterránea a lo largo del primer milenio. Si bien esta última tarea no pudo llevarse a cabo, por razones obvias con la profundidad que habríamos deseado, consideramos que su puesta en marcha ha resultado fundamental a la hora de asignar a los diferentes estilos emeritenses una condición autónoma lo suficientemente definitoria.

1.2.1. Estilo 1. Las corrientes teodosianas y deutero-romanas.

Este primer estilo se inscribe en el largo y complejo proceso de readaptación que experimentaron las distintas morfologías de la escultura decorativa de tradición romana entre los siglos V y VI. Dicha readecuación se produjo en dos direcciones: readecuación de los soportes y readecuación de los catálogos ornamentales. En el primero de los casos cabe señalar como principal elemento condicionante de estas transformaciones el paulatino abandono de determinadas tradiciones edilicias de época imperial y la aparición de nuevas necesidades tales como las requeridas en el espacio constituido por los primeros edificios destinados al culto cristiano. En esta

circunstancia los soportes de la escultura ornamental habrán de redefinir sus funciones en su nueva condición de componentes integrantes del mobiliario litúrgico. Este último se presentó en los primeros tiempos del cristianismo oficial mediante un repertorio relativamente escueto en lo que al número de variantes morfológicas se refiere, adquiriendo un mayor protagonismo determinadas estructuras tales como las placas de cancel. Es precisamente por esta razón por la cual la mayor parte de las piezas emeritenses pertenecientes a este primer estilo formaron parte muy probablemente en origen de unidades de mobiliario destinadas a la demarcación de espacios en el interior de los templos.

En el aspecto concerniente a la readecuación del inventario morfológico se hace necesario señalar que con posterioridad a los grandes proyectos edilicios que habían sido efectuados en la ciudad durante los primeros años de la cuarta centuria debió producirse una considerable recesión en la demanda de escultura ornamental, especialmente en su vertiente más monumental. En esta circunstancia podemos sostener no obstante que aquellos pocos talleres que se mantuvieron eventualmente en activo fueron los encargados de conservar algunos de los enunciados que habían sido propios de la escultura de época imperial. Entre la segunda mitad del siglo IV y los años centrales del VI el número de unidades de ornato debió verse sensiblemente mermado a tenor de la información que nos proporcionan los diversos fragmentos.

Asimismo, las fórmulas que estuvieron llamadas a sobrevivir hubieron de adquirir un aspecto más plano y sumario a pesar de que en ningún momento se llegó a renunciar por completo a los antiguos preceptos naturalistas. Dicha particularidad afectó principalmente a los motivos vegetales. Los planteamientos tendentes a la abreviación del enunciado ornamental se aprecian sobre todo en el tipo de talla dominante, pues si bien esta no deja de poner en evidencia el buen conocimiento que aún se tenía de buena parte de los usos escultóricos de la relievearia antigua, sí renuncia a proponer cualquier tipo de florilegio o virtuosismo tanto en el aspecto técnico como en el compositivo. Esta última coyuntura puede apreciarse en la sencillez con la cual los enunciados se distribuyen en el plano de la representación¹²⁵⁷, atendiendo a planteamientos muy sencillos en los cuales una buena parte del soporte queda sin trabajar y se limita a recibir labores de pulimentado.

Otra de las principales características que definen este primer estilo emeritense se encuentra en la actitud particularmente realista con la cual se trabajaron algunos

¹²⁵⁷ Solamente en los últimos años del siglo V y primeros del VI debió iniciarse una tendencia que llevó a conferir un tratamiento más complejo a determinadas composiciones, tal y como habíamos observado a lo largo del capítulo segundo.

enunciados geométricos tales como imbricaciones o retículas. La fidelidad que los escultores emeritenses evidenciaron a la hora de reproducir estos motivos se debe a la actitud por completo imitativa con respecto de determinados objetos del mobiliario litúrgico hechos en metal, cuyos iconotipos fueron plasmados sobre la piedra de la manera más exacta posible. Podemos considerar que junto a la recurrencia a modelos de este tipo, los escultores emeritenses de esta época tuvieron muy en cuenta las realizaciones llevadas a cabo por los mosaístas tardorromanos de las generaciones inmediatamente anteriores y de aquellos que aún se encontrasen en activo en la ciudad.

1.2.2. Estilo 2. El neoclasicismo emeritense.

Es sin lugar a dudas esta segunda corriente la más espectacular y característica de entre todas las que existen en Mérida, ya sea a nivel técnico como a nivel iconográfico, pues en ambos sentidos se aprecia una versatilidad difícilmente superable en el ámbito peninsular a lo largo de los siglos de la tardoantigüedad. Hemos creído oportuno designar a este estilo con el siempre problemático término de “neoclásico” en la medida en la cual consideramos que los principales talleres activos durante esta fase –que habría de extenderse entre los años centrales del siglo VI y los primeros del VII- trataron de revivir determinadas fórmulas decorativas propias de los repertorios antiguos, no ya tanto en los términos de pervivencia que definían algunos de los motivos existentes en el primer estilo sino más bien con un afán meramente retrospectivo. Consideramos que la mayor parte de estos replanteamientos encontraron una fuente de inspiración primordial en los programas ornamentales destinados a embellecer el teatro con motivo de la reforma auspiciada por Acilius Severus entre los años de 333 y 337.

Parece difícil negar que el desarrollo de este segundo estilo emeritense hubo de coincidir en el tiempo con la época de mayor prosperidad y autonomía de la ciudad, entre los obispados de Paulo y Mazona. A grandes rasgos, podemos decir que las principales novedades que se fraguaron en la escultura emeritense durante estas décadas se explicarían a partir de dos premisas fundamentales: solvencia en lo económico e implemento en el nivel de absorción de léxico visual. La primera de las circunstancias posibilitó la puesta en marcha de importantes proyectos edilicios que requirieron de grandes programas de ornamento escultórico, en los cuales aparecieron nuevos formatos desde un punto de vista funcional. Ello trajo consigo un considerable incremento de la actividad productiva y una notabilísima intensificación de las dinámicas de creación, lo cual terminó por acelerar en consecuencia la asimilación e

inmediata incorporación de varias novedades en el apartado icónico.

Tal y como habíamos tenido ocasión de señalar al inicio del tercer capítulo, los talleres que estuvieron en activo en Mérida durante estas décadas distaron mucho de ser homogéneos tanto a nivel de innovación como de capacitación. Esta última particularidad condujo a la coexistencia de varias corrientes técnicas que en líneas generales trataron de perseguir un estilo más o menos homogéneo. Así, el segundo estilo emeritense se caracteriza ante todo por una fuerte intencionalidad monumental que se advierte sin ir más lejos en las dimensiones y en los formatos de buena parte de las piezas que lo integran.

El mayor grado de absorción de nuevos elementos icónicos al que acabamos de referirnos se manifestó en varias direcciones. En primer lugar vamos a encontrarnos con la presencia de un número sensiblemente más elevado de enunciados vegetales, que aun estando presentes en muchas ocasiones en los repertorios musivos y escultóricos tardoimperiales no habían sido empleados en las realizaciones del primer estilo emeritense. Ello pone de manifiesto una vez más la actitud que estos talleres -y más particularmente las élites culturales y económicas que alentaron la puesta en marcha de los mismos- mostraron para con el pasado de la ciudad en términos artísticos y seguramente identitarios. En segundo lugar debemos destacar la sustancial valoración que el segundo estilo emeritense confirió a los motivos geométricos, incorporando en sus repertorios nuevas fórmulas procedentes tanto del mundo del mosaico y de la orfebrería como de la iconosfera popular-plebeya compendiada en las tradiciones artesanales de condición más ancestral.

El apartado referente a la orfebrería resulta por sí solo lo bastante esclarecedor como para constituir con él un tercer apartado referente al incremento padecido en el nivel absorción de nuevos modelos visuales para la escultura. Mientras que los obradores del primer estilo emeritense habían puesto en marcha un tratamiento realista e imitativo de ciertas piezas del mobiliario litúrgico realizadas originalmente en metal, los escultores del segundo estilo van a optar preferentemente por traducir a la piedra determinadas piezas de orfebrería *ad pedem litterae*. En líneas generales podemos afirmar que en la mayor parte de las piezas correspondientes al segundo estilo emeritense vamos a encontrarnos con una clara predisposición al efectismo en el plano material. Ello implica, a pesar de los matices técnicos con los cuales vayamos a encontrarnos, una propensión al naturalismo obtenido mediante la tendencia a guarnecer la mayor parte de la superficie de representación, lo cual habrá de conferir a los fragmentos una dinámica profundamente organicista pero no por ello menos

racionalizada.

1.2.3. Estilo 3. Corriente experimentalista.

Hemos definido este tercer estilo emeritense a partir de la existencia de determinadas características formales que pueden ser establecidas como un nexo entre la corriente anterior y el cuarto estilo. Este valor vinculante no posee, sin embargo, valores cronológicos o secuenciales sino que pudo haber sido desarrollado en paralelo a ambos, tal vez en coincidencia con los últimos momentos del segundo estilo y hasta algún momento indeterminado en los años centrales del siglo VII. El número de piezas que lo constituyen es considerablemente inferior al que componen la mayor parte de los grupos, y a pesar de ello hemos creído advertir en ellas una serie de cualidades que nos han movido a asignarles una categoría aparte.

El tercer estilo emeritense se define fundamentalmente por el grado de experimentación morfológica que padecen en él algunos de los elementos enunciados por el segundo estilo. Mientras que el cuarto grupo va a evidenciar una clara predisposición a la codificación, conservación y reiteración de los morfemas icónicos de la corriente neoclásica, este sencillamente va a aplicar a aquellos unos criterios de variación de los cuales habrán de resultar una serie de fisonomías que por uno u otro motivo, y a tenor de los restos conservados, debieron encontrar una menor continuidad. No consideramos, empero, que estas piezas fueran producto de un grupo o de un taller concreto de obradores, pues el lote no siempre presenta rasgos tipológicamente homogéneos, sino más bien que todas ellas vendrían a resumir determinadas inquietudes artísticas que afloraron una vez que el segundo estilo hubo evidenciado síntomas de madurez.

No existe en esta corriente ningún motivo ornamental que constituya una novedad en sí mismo, pero sí una serie de alteraciones de las unidades previas lo suficientemente dignas de consideración. Este tipo de modificaciones afectó principalmente tanto al motivo en sí mismo como al modo en el cual este vino enunciado sobre la superficie de representación. Así, el tercer estilo emeritense se define entre otras cosas a partir de la eventual yuxtaposición de dos unidades ornamentales en un mismo espacio con un sentido fuertemente experimental. Igualmente vamos a encontrarnos en esta categoría con una valoración ciertamente caprichosa de la disposición de los enunciados en el plano, privilegiando determinadas fórmulas sensiblemente anómalas en el relleno de espacios. Creemos que entre los

artesanos que desarrollaron este estilo se encontraron los primeros en tratar de explotar las posibilidades expresivas que podían obtenerse mediante la inversión de las pautas tradicionalmente aplicadas a la definición de las volumetrías básicas. De esta forma, algunas de las piezas que hemos incorporado en esta tercera corriente se caracterizan por presentar en negativo aquellos elementos que normalmente se habían trabajado en positivo y viceversa. Esta última particularidad se revela como parte integrante de un importantísimo proceso que habrá de conducir paulatinamente al abandono del tratamiento ilusionista del volumen –visible sobre todo en las piezas del segundo estilo- en detrimento de una primacía generalizada de la incisión.

1.2.4. Estilo 4. Corriente de estandarización.

El cuarto estilo emeritense surge como una respuesta a la conservación y a la readecuación de las principales formulaciones icónicas que había planteado la corriente neoclásica. Una parte muy significativa de las piezas que integran este bloque vendría a coincidir en buena medida con el “grupo B” definido en su día por María Cruz Villalón. Ella misma ya indicó que este conjunto suponía una derivación directa del primero en términos formales, constatándose en estos testimonios un intervalo conducente a la degradación de los modelos prístinos. Todos los indicios parecen apuntar a que la realización de estas piezas tuvo lugar con posterioridad a las intervenciones edilicias patrocinadas en la ciudad por los grandes obispos, o al menos a que esta corriente se originó en algún momento inmediatamente subsiguiente al decrecimiento de la intensidad productiva habida lugar hasta los primeros años del siglo VII, habiendo de perdurar durante buena parte de esta misma centuria.

Lejos de querer entender dichos fragmentos como un manifiesto envilecimiento de las elaboraciones previas, consideramos que estos poseen una reseñable condición autónoma en la medida en la cual se constituyen como una réplica a la preservación de aquellas no exenta a su vez de sutiles intenciones innovadoras. En líneas generales, la característica común que sirve para individualizar al cuarto estilo emeritense encuentra sus raíces en un profundo anhelo dirigido a conservar los dictámenes icónicos surgidos de la corriente neoclásica. Esta labor de custodia trajo consigo una serie de mecanismos tendentes a la serialización y a la estandarización de una buena parte del repertorio ornamental. El relativo enfriamiento de la actividad escultórica vivido a lo largo del siglo VII condujo a los obradores a la codificación de los esquemas mediante determinados recursos que habrían de facilitar la eventual reproductividad de estos.

Si bien esta inercia condujo a una importante pérdida de naturalismo y de

vivacidad en los esquemas de decoración, su puesta en marcha garantizó la articulación de nuevos preceptos no menos importantes para el desarrollo de la cultura ornamental emeritense.

En primer lugar podemos decir que en este estilo se pone de manifiesto una incipiente necesidad de rellenar todo el espacio de representación. Es por ello por lo que a pesar de que muchas de las unidades decorativas-a las que a partir de este momento se les empieza a asignar con mayor claridad una u otra de las tres funciones básicas del enunciado ornamental- sufrieron un importante proceso de desnaturalización, los intentos destinados a su preservación permitieron optimizar con creces los recursos plásticos que poseían los distintos motivos integrantes del repertorio. Así, por ejemplo, vamos a encontrarnos con un profundo enriquecimiento de las propiedades expansivas de determinados sintagmas geométricos y sobre todo vegetales. El desarrollo de estos últimos llega a alcanzar en este bloque estilístico formulaciones verdaderamente complejas, las cuales habrán de contribuir al acopio de nuevas unidades en el inventario de motivos arborescentes. De la misma manera, las intenciones dirigidas a la conservación de los motivos preexistentes dieron lugar al enunciado de estos en originales superficies cuadrangulares delimitadas a modo de pantalla cuya aparición hemos de vincular a la necesidad de reproducir los esquemas con la mayor facilidad posible.

En los fragmentos correspondientes al cuarto estilo emeritense tiene lugar un importante proceso de desviación de determinados enunciados que hasta entonces habían sido característicos de un tipo concreto de superficie, rompiendo con ello el binomio tácitamente establecido entre motivo y soporte que hubiera sido propuesto por los obradores del segundo estilo. En cuanto a la actitud imitativa que habíamos encontrado en las corrientes deuteroromana y neoclásica con respecto de los modelos proporcionados por las artes del metal, hemos de decir que en estas piezas dicha tendencia se ha perdido casi por completo. Así, a pesar de que entre ellas vayamos a poder constatar la presencia de cruces y de crismones, estos serán representados atendiendo a preceptos no tan miméticos como imago-típicos. En el apartado concerniente al tipo de talla dominante en esta corriente hemos de señalar que en sus realizaciones se pone de manifiesto una convivencia entre la incisión y un sentido volumétrico cada vez más desnaturalizado y sometido a unos preceptos predominantemente dibujísticos y lineales.

1.2.5. Estilo 5. Corriente abstraizante.

El quinto estilo emeritense viene a constituirse de alguna manera como la sublimación de las tendencias iniciadas en la corriente anterior, una circunstancia que condujo al tratamiento cada vez más abstracto de los motivos que habían sobrevivido hasta entonces. Es importante señalar que la generalización de este sistema de expresión hubo de coincidir en el tiempo con el paulatino abandono de determinados recursos técnicos, especialmente de aquellos destinados a conferir un mayor protagonismo al sentido volumétrico de la escultura arquitectónica. Por esta razón, hemos de considerar a este quinto estilo como dominante en los talleres emeritenses entre los años finales del siglo VII y las primeras décadas del VIII.

En un contexto productivo caracterizado por un escaso volumen de demanda y muy posiblemente por las labores de restauración, reparación y mantenimiento de las estructuras edilicias de mayor calado en la ciudad, no cabe sino esperar una profunda transformación en el seno de los talleres y en las manufacturas que estos mismos produjeron. Una de las principales particularidades que definen esta corriente se encuentra en el profundo proceso de criba al que fue sometido el inventario global de motivos ornamentales que hasta entonces había hecho acto de presencia en la escultura emeritense de manera más o menos regular. De esta forma, varios de los sintagmas que habían sido confeccionados por los artífices del primer y del segundo estilo van a desaparecer para siempre en este quinto intervalo modal. Al mismo tiempo todo parece indicar que un pequeño número de los que habían sido motivos más recurrentes en los bloques anteriores –fundamentalmente racimos de vid y algunas morfologías foliáceas– pasaron por lo que debió ser una breve pero muy significativa fase de latencia, ausentándose de las realizaciones vinculables a esta etapa para volver a aparecer en la siguiente bajo un aspecto que pone de manifiesto el sometimiento de los mismos a un fuerte grado de metamorfosis.

A pesar de que el quinto estilo emeritense redujo el inventario ornamental de manera drástica en términos cuantitativos, hemos de apuntar que durante los años en los cuales este se desarrolló, los escultores no perdieron ni su capacidad de inventiva ni tampoco sus aptitudes dirigidas a hacer perdurar un lenguaje visual de condición plurisecular. Los obradores que participaron de esta corriente terminaron por hacer prevalecer tres principios básicos en todas sus creaciones. El primero de ellos consistió en otorgar una primacía absoluta e incontestable a la incisión y a la linealidad por encima de cualquier otro tipo de presupuesto estilístico. Ello condujo a la idea según la cual las superficies de representación debían ser literalmente forradas en plano mediante la aplicación de unos criterios técnicos marcadamente bidimensionales

desprovistos de toda intención volumétrica o naturalista. En segundo lugar diremos que los artífices que llevaron a cabo el quinto estilo emeritense sintieron la exigencia cada vez más evidente de rellenar la totalidad del espacio de representación. Si bien esta necesidad ya había quedado patente en muchas de las piezas pertenecientes a la corriente de estandarización, en aquellas que componen el estilo que ahora analizamos se convierte en un modo de hacer casi obsesivo.

Así las cosas, y con un catálogo de morfologías decorativas numéricamente mermado, los escultores de esta fase trataron de explotar al máximo las cualidades funcionales de aquellas unidades de ornamento con las cuales se habían familiarizado. En este sentido, las intenciones dirigidas a la obtención de un rendimiento multifuncional de cualquier morfología icónica susceptible de actuar como unidad ornamental, sitúan a estas realizaciones en un plano estético muy cercano al que habíamos definido con motivo de los comentarios realizados al hilo del *horror vacui* tradicionalmente vinculado al arte islámico.

El tercer elemento que confiere autonomía a este estilo -y que se encuentra a su vez íntimamente ligado a los dos que acabamos de analizar- no es otro que el empleo de ejes estructurales -centrales y longitudinales- de extraordinaria concreción. La necesidad de fijar sobre el plano los distintos enunciados va a dar lugar a la reiteración de auténticos *topoi* compositivos cuyo grado de definición es tal que el motivo de ornamento quedará absolutamente sometido a las distintas matrices modulares. Esta particularidad contribuyó sobremanera a la desnaturalización y a la abstracción de la mayoría de las unidades decorativas utilizadas a lo largo de esta fase.

Teniendo en cuenta las tres características que acabamos de enunciar podremos deducir sin demasiada dificultad otros rasgos que nos serán útiles para discriminar las piezas del quinto estilo emeritense del resto de la producción local. Así, por ejemplo, la supeditación de ciertos motivos vegetales a unos planteamientos modulares cada vez más estrictos trajo consigo la deformación de la mayoría de los enunciados florales y foliáceos. La puesta en valor de la incisión jugó a favor de unas labores mayormente encaminadas al menudeo de las superficies, siendo estas utilizadas para activar nuevos y diferentes sub-espacios en el lecho bidimensional y no para articular eventuales dintornos o detalles de cualidad informativa. Este último aspecto hubo de contribuir al establecimiento de unos modos de expresión profundamente abstraizantes y al enunciado de determinadas inquietudes que habrán de ser satisfactoriamente resueltas por los artífices del sexto estilo.

1.2.6. Estilo 6. Corriente de reordenación.

Las piezas que hemos incluido en este bloque debieron formar parte a todas luces de los últimos trabajos realizados por los obradores emeritenses. Con ellas se habrá de cerrar un segmento de producción de escultura arquitectónica excepcionalmente amplio desde el punto de vista cronológico e igualmente prolijo desde el morfológico. Al mismo tiempo, creemos poder afirmar que este grupo de piezas se inscribe en el término de una secuencia evolutiva no carente de lógica en su proyección ya sea hacia el ámbito de la realidad histórica de la ciudad como hacia aquel que concierne de manera directa al devenir de la cultura ornamental manifiesto en la mayor parte de las sociedades artísticamente activas a lo largo del Alto Medievo.

En primera instancia se hace muy necesario conectar el nacimiento y la ulterior maduración del sexto estilo emeritense con una circunstancia histórica concreta que hubo de incentivar de nuevo el desarrollo de las artes. Asimismo, parece igualmente razonable postular que la gestación de esta corriente no puede ser dissociada del vasto legado ornamental producido y convenientemente reinterpretado por los ejecutantes de los distintos estilos que hemos venido definiendo, especialmente del cuarto y del quinto. En cuanto a la circunstancia histórica propicia que anunciábamos, nos inclinamos a creer que esta se produjo en el marco contextual de la Mérida sometida primero a los walíes y más tarde a los emires cordobeses. Si aceptamos como válida esta suposición, habremos de considerar que el sexto estilo emeritense se desarrolló entre las décadas centrales del siglo VIII y los años finales del IX¹²⁵⁸, en coincidencia con la reactivación económica e industrial auspiciada por el aparato estatal andalusí. Sin embargo, y tal y como ya tuvimos ocasión de exponer, consideramos que las principales características de este bloque de piezas no son producto de una injerencia islámica en términos estéticos o estilísticos.

La mayor parte de los factores de caracterización que pueden ser aplicados a esta última corriente se deriva a nuestro entender de una serie de respuestas a determinadas cuestiones planteadas por los obradores del cuarto estilo y solo resueltas de forma parcial por los del quinto. Tal y como habíamos planteado en el apartado referente a la corriente de estandarización, los artistas que desarrollaron esta última

¹²⁵⁸ Es poco probable que las principales empresas constructivas -y en consecuencia ornamentales- llevadas a cabo en la ciudad sobrepasaran esta última fecha a tenor de los acontecimientos históricos acaecidos en torno a la misma, los cuales como sabemos terminaron desplazando a Mérida a un segundo plano en la esfera política, cultural y económica de Al-Ándalus.

sintieron la necesidad de rellenar en todo lo posible los espacios de representación y al mismo tiempo de preservar los esquemas ornamentales recibidos del segundo estilo.

Todo ello tuvo lugar en un momento de inflexión tecnológica en el cual la talla mediante incisión estaba desplazando de manera imparable a los trabajos de volumetría. Los ejecutantes de las piezas correspondientes al quinto estilo, quienes no lo olvidemos, trabajaron en un contexto de baja intensidad productiva y muy probablemente sirviéndose de un instrumental técnico sensiblemente empobrecido, resolvieron de manera audaz los problemas a los que se habían enfrentado sus antecesores. Sus postulados, empero, planteaban una serie de riesgos a la hora de seguir garantizando unos mínimos de auto-sostenibilidad para el embellecimiento de una superficie arquitectónica. En primer lugar, sus propuestas se habían podido llevar a cabo solamente después de prescindir de una parte muy significativa de los motivos hasta entonces existentes en el inventario emeritense. Por otra parte, el tratamiento que estos artífices habían conferido a la mayoría de las unidades supervivientes situaba a los ineludibles enunciados vegetales –para cuya formulación era necesaria una mínima dosis de verosimilitud- al borde de la extinción, al tiempo que sus proposiciones resultaban en exceso reiterativas, concediendo un escasísimo margen a las posibilidades de variación modal.

En una circunstancia nuevamente favorable para el ejercicio de las prácticas escultóricas, los creadores del sexto estilo trataron de ofrecer una salida adecuada a las necesidades artísticas locales. Así, en primer lugar resolvieron el problema de la excesiva supeditación de los motivos a las matrices modulares, ya fuera mediante la incorporación de nuevas estructuras de ordenamiento, ya a través del establecimiento de una relación más flexible entre matriz y motivo, obteniendo con ello unos enunciados mucho más gráciles y dinámicos. La monotonía visual resultante de una talla elaborada en base a incisiones poco profundas fue solventada mediante la recurrencia a oquedades mejor definidas en el plano bidimensional, lo cual confirió a las superficies un aspecto más orgánico y exquisito aun dentro del fuerte sentido grafista imperante en aquel momento¹²⁵⁹. Finalmente, cabe decir que el problema derivado de la reproducción de elementos vegetales se salvó gracias a la recuperación de ciertos motivos clásicos del repertorio local –especialmente racimos de vid y hojas-, que fueron tratados esta vez mediante un nuevo planteamiento de carácter imago-típico basado en el “dibujo” inciso de contornos y dintornos atendiendo a postulados

¹²⁵⁹ No olvidemos que a lo largo de la fase final en la cual se desarrolla el sexto estilo emeritense habíamos constatado la presencia residual de ejemplos de piezas elaboradas mediante la recurrencia a la volumetría.

resueltamente anti-naturalistas pero no por ello carentes de gran efectismo.

1.2.7. Asignación 7. Motivos y piezas sin adscripción estilística concreta.

A lo largo de la catalogación razonada de unidades ornamentales tendremos ocasión de encontrarnos en muy contadas ocasiones con algunas de ellas a las cuales les ha sido asignado el número 7 en el apartado correspondiente a la caracterización del estilo. Hemos creído conveniente aplicar este recurso con el fin de diferenciar aquellos motivos que por una u otra razón no pueden ser incluidos en los seis estilos que hemos definido con anterioridad. Las causas que explican estas excepciones se encuentran principalmente en la mala conservación de determinadas piezas, en el grado de ambigüedad que presentan los motivos contenidos en algunas de ellas o en nuestra incapacidad a la hora de individualizar la unidad ornamental y adscribirla en consecuencia a ninguno de los seis bloques propuestos.

1.3. La talla.

Por “talla” entendemos el procedimiento técnico del que se sirvieron los escultores emeritenses a la hora de plasmar los distintos motivos ornamentales sobre una superficie de piedra, generalmente mármol. Teniendo en cuenta esta breve definición hemos de asumir que la talla responde fundamentalmente a una serie de parámetros tecnológicos, los cuales habrán de contribuir de manera decisiva a la definición de un estilo, pero que no constituyen el estilo en sí mismos. La práctica totalidad de las piezas emeritenses comparte una serie de características de índole técnico cuya comprensión se hace necesaria de cara a poder determinar el punto en el cual existe una interdependencia entre el aspecto tecnológico-material y el estilístico-estético.

Si dejamos de lado aquellos contenidos en los capiteles atendiendo a razones anteriormente aludidas, constataremos que todos los motivos de la colección emeritense tienen en común la condición de haber sido reproducidos sobre una superficie plana. Al mismo tiempo, es preciso señalar que la mayoría abrumadora de las piezas que poseemos son de mármol. Este último -procedente de *expolia* o directamente de las canteras y almacenes- presenta principalmente dos calidades a nivel material que proporcionaron diversos condicionantes a la hora de ser trabajado. Es muy probable que casi todas las labores de ornato del mármol se realizasen en la

ciudad o en sus inmediaciones¹²⁶⁰ a tenor de los posibles daños que el eventual traslado pudiera ocasionar a las piezas una vez concluidas. Los artífices, seguramente bajo la supervisión de un cabeza de taller experimentado y en contacto directo con los comitentes, llevarían a cabo el trabajo de las piedras en un lugar convenientemente acomodado para la instalación de caballetes u otros soportes de madera sobre los cuales disponer los bloques en horizontal¹²⁶¹. A pesar de que tendremos ocasión de dedicarnos con mayor profundidad al papel que pudieron haber desempeñado los artesanos y al tipo de herramientas de las que estos dispusieron, adelantaremos aquí que en el momento en el cual los talleres escultóricos de la Mérida tardoantigua empezaron a realizar sus productos, el instrumental técnico que estos tenían a disposición no difería en esencia de aquel que hubo estado presente en los talleres escultóricos de época altoimperial.

Es este un elemento que debe ser tenido muy en cuenta a la hora de dotar de significación a los diferentes saltos evolutivos que presentan las piezas de la colección emeritense ya sea desde un punto de vista técnico como estilístico. La razón por la cual consideramos necesario apelar a un juicio de valor objetivo articulado en dos direcciones -técnica y estilo- a la hora de analizar los procesos de ejecución material se explica a partir de la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto los índices de cualificación tecnológica determinaron el establecimiento y ulterior generalización de una u otra corriente estilística? Tal y como tendremos ocasión de analizar con detenimiento al final del presente capítulo, consideramos que estas dos variables se hallan estrechamente interconectadas en las realizaciones de los talleres escultóricos tardoantiguos y altomedievales. Por nuestra parte nos atrevemos a afirmar que la pérdida de ciertas capacidades procesuales inherentes al apartado material determinó la gestación de un determinado criterio estético. A su vez, dicho criterio no precisó de recursos tecnológicos que rebasaran el límite de sus demandas primordiales una vez estuvo configurado. De alguna manera podríamos decir que la necesidad hizo el gusto y que el gusto se tornó necesidad¹²⁶².

La cadena de acontecimientos que condujo a la generalización de esta premisa

¹²⁶⁰ En cualquiera de los dos casos es bastante atendible el hecho de que los talleres se estableciesen en lugares en los cuales fuera relativamente sencillo el aprovisionamiento de agua atendiendo a cuestiones prácticas, ya sea desde un punto de vista meramente humano –junto con el desgaste físico que supone el trabajo de la piedra hemos de considerar el clima particularmente cálido de un lugar como Mérida- como técnico –el mármol debe ser regularmente mojado a lo largo del proceso de talla-.

¹²⁶¹ De este modo se facilitaba a los obradores una postura de trabajo lo más ergonómica posible.

¹²⁶² Tal y como habíamos tenido ocasión de referir al inicio del presente trabajo, no deja de resultar sumamente esclarecedor el hecho de que en ninguna de las sociedades productivas altomedievales –cristianas o islámicas- mejor cualificadas económica y tecnológicamente se llegaron a sistematizar trabajos de aquello que entendemos como escultura monumental en bulto redondo.

parte no obstante de un contexto cronológico en el cual los obradores conocieron la mayor parte de los procedimientos técnicos que habían caracterizado a la escultura antigua, y desemboca en lo que habrá de ser una recurrencia constante a la incisión y a la talla a bisel. A pesar de que ni la talla a dos planos fuera un medio de expresión exclusivo de los talleres altomedievales, ni el trabajo volumétrico lo fuera de los grecorromanos, sí podemos manifestar que el volumen es a la escultura antigua lo que la incisión es a la altomedieval en términos de dominancia. A lo largo de los siglos en los cuales el obrador emeritense desarrolló su actividad aparecieron ambos sistemas de expresión, y lo hicieron en un modo que estimamos lo suficientemente elocuente como para poder convertir a esta particularidad en un valioso instrumento caracterizador de la evolución artística local. De esta forma, las distintas piezas y motivos habrán de actuar como un indicador razonablemente fiable a la hora de informarnos de la predisposición mostrada por sus ejecutores ya fuera hacia la volumetría o bien hacia la incisión, así como de los intervalos que rigieron la inflexión hacia una u otra práctica. No obstante podamos contar con un mínimo de aplicabilidad de estas premisas en el apartado puramente práctico, hemos de puntualizar que de ninguno de los tipos de talla que hemos propuesto se pueden deducir resultados cronológicos de valor absoluto, entre otras muchas razones porque son varias las piezas que evidencian en su superficie la presencia de dos presupuestos técnicos en ocasiones muy distantes entre sí.

En líneas generales y con el fin de facilitar el manejo del catálogo de unidades de ornamento, hemos creído conveniente designar a los motivos trabajados mediante criterios técnicos volumétricos como tallas de estilo carnosos, y a aquellos realizados mediante incisión como tallas de estilo tapiz, tal y como ya habíamos hecho en el análisis de las piezas convenientemente seleccionadas a lo largo del segundo y del tercer capítulo. Por último cabe decir que a pesar de que sean dos las principales corrientes técnicas en las que puede ser englobada la totalidad del repertorio, los tipos de talla que integran uno u otro estilo distan mucho de ser homogéneos entre sí, de manera que hemos optado por articular una subdivisión que pasamos a razonar seguidamente.

1.3.1. Los tipos de talla carnosos.

Dentro del tipo de talla carnosos hemos de contener todas aquellas intervenciones técnicas intencionalmente dirigidas al resalte en positivo del motivo ornamental con respecto del fondo. La puesta en marcha de esta clase de recursos

atiende a propósitos marcadamente naturalistas al tiempo que demanda un mínimo de destrezas adquiridas mediante un proceso de formación relativamente complejo en la praxis escultórica. La dotación de un sentido volumétrico al enunciado decorativo pasa por el conocimiento de las distintas fases que desde el plano más bajo del sólido capaz conducen a la apropiada concreción de una masa convexa. Para que esto se produzca, además de una cierta capacitación en el artífice hemos de contar con los efectos tecnológicos necesarios. De tal forma, los artistas que emplearon las tallas de estilo carnososo requirieron no solamente de herramientas de percusión sino también de un mínimo equipo de percutidas, así como de ciertos instrumentos destinados a las labores de abrasión. En la amplitud de gama y en el nivel de habilidad con el cual los trebejos percutidos y abrasivos fueron utilizados por los obradores se hallan la mayor parte de los elementos caracterizadores de cada una de las tres variantes que la talla carnososa presenta en Mérida.

1.3.1.1. Primera talla carnososa (C1).

Los testimonios escultóricos que fueron ejecutados con este tipo de talla son sin duda aquellos que presentan un tratamiento más cuidadoso y efectista de las unidades convexas. A grandes rasgos, podríamos decir que la primera talla carnososa fue aplicada de manera intencional con el fin de obtener una mayor sensación de ilusionismo, y es precisamente por ello por lo que este se presenta como el modo de hacer más eficaz a la hora de reproducir eventuales modelos del natural -especialmente enunciados vegetales- en términos miméticos. De alguna manera, estos trabajos son los más cercanos técnicamente hablando a las realizaciones llevadas a cabo por los escultores de mármol a lo largo de la Antigüedad. Las piezas obtenidas mediante el empleo de esta técnica presentan una muy especial valoración del sentido volumétrico de las distintas unidades de ornamento, llegándose a alcanzar con su uso texturas turgentes y bulbosas caracterizadas por aparecer siempre en relieves relativamente altos con respecto de los contenidos en el resto de los fragmentos de la colección local.



Algunos ejemplos de huellas transversales en la primera talla carnososa.

La puesta en marcha de los procedimientos conducentes a la obtención de estos resultados requiere de un buen conocimiento de varios de los usos escultóricos propios de las tradiciones romanas, así como la disponibilidad de un instrumental lo suficientemente rico como para reproducir adecuadamente las transiciones entre el primer plano y el fondo. Las herramientas que garantizaron este peculiar rasgo fueron fundamentalmente las abrasivas, con las cuales se incrementó el grado de concreción de los fondos, a la vez que las distintas gradaciones volumétricas en positivo adquirieron una notable nitidez sobre el plano. A tenor de las huellas que encontramos en estas realizaciones, es bastante probable que sus ejecutores empleasen limas y escofinas, y en último término distintos tipos de lija, así como piedras de esmeril.

Es igualmente frecuente constatar en estas piezas la utilización de sutiles incisiones que faciliten la activación de dintornos, lo cual no hace sino enfatizar aún más la fuerte vocación naturalista de la primera talla carnosa. Sin embargo, y a pesar de encontrarnos con esta clase de recursos, estos quedarán siempre supeditados al claro protagonismo del componente volumétrico, que se pone de manifiesto incluso en la reproducción de los contornos más menudos.

1.3.1.2. Segunda talla carnosa (C2).

Las superficies trabajadas mediante el uso de esta técnica se caracterizan por proponer un tratamiento de los enunciados ornamentales en positivo acorde al carácter volumétrico que definimos para la primera talla carnosa, con la salvedad de que en esta última los elementos convexos presentan unos perfiles considerablemente más bajos. En cualquiera de los casos, ambos modos de hacer se encuentran estrechamente relacionados ya sea desde un punto de vista técnico como puramente estilístico.



Algunos ejemplos de huellas transversales en la segunda talla carnosa.

Con el uso de esta técnica se llegó a obtener una gama menos amplia de texturas blandas, igualmente nítidas y definidas en el plano pero desprovistas de las cualidades efectistas existentes en las creaciones de la primera talla. La inferior corporeidad que

presentan los motivos reproducidos mediante este procedimiento implica asimismo una sensible pérdida de rasgos naturalistas. Resulta bastante probable a tenor de los testimonios conservados que el empleo de este tipo de talla se relacionase en origen con algunas de las primeras creaciones que el obrador emeritense llevó a cabo durante la extensa fase de readecuación de soportes y enunciados ornamentales que supuso la tardorromanidad. Es por ello por lo que su ejercicio se halla íntimamente ligado a las realizaciones de los estilos teodosianos y a su carácter severo, si bien los artífices emeritenses que trabajaron en las centurias posteriores habrán de recurrir a él con resultados y frecuencia irregulares.

Atendiendo a cuestiones meramente tecnológicas hemos de señalar que la puesta en práctica de este tipo de talla requirió de habilidades e instrumental semejantes a los que precisaba el grupo anterior. Sin embargo, no es improbable que detrás de alguna de las manufacturas elaboradas mediante esta técnica –especialmente en aquellas más tardías- se esconda una carencia de determinadas herramientas percutidas, especialmente de gradinas que asegurasen un desbaste lo bastante preciso como para definir en el plano mayores gradaciones volumétricas.

1.3.1.3. Tercera talla carnosa (C3).

De entre las tres tallas canosas que hemos individualizado en los talleres emeritenses, consideramos que esta fue la última que trató de privilegiar la reproducción de perfiles convexos sobre la superficie plana. Si nos apoyamos en los datos complementarios que nos ofrecen los análisis estilísticos, podremos afirmar que la tercera talla hizo las veces de bisagra en el tránsito que se produjo desde un criterio visual preeminentemente volumétrico hacia uno basado en la prevalencia de la talla en negativo. Cabe señalar que una vez quedaron definidos los criterios para su puesta en marcha, la tercera talla fue la más duradera de entre todas las variantes carnosas, siendo esta misma la que habrá de aparecer en aquellas realizaciones tardías en las cuales la volumetría pasó a convertirse en un recurso técnico de condición residual.



Algunos ejemplos de huellas transversales en la tercera talla carnosa

A diferencia de lo que sucedía con la segunda, la tercera talla persiguió nuevamente la puesta en valor de un relieve alto. Sin embargo, a la luz de los resultados manifiestos en estas intervenciones podemos colegir que los procedimientos empleados para su elaboración difieren sensiblemente de aquellos que encontrábamos en la primera talla carnosa. Así, es preciso señalar que los enunciados volumétricos obtenidos mediante la aplicación de esta variante técnica presentan un aspecto un tanto áspero y un grado de naturalismo bastante inferior al que encontrábamos en las dos tallas anteriores. La definición de las transiciones existentes entre el fondo y la cima del motivo se lleva a cabo no sin cierta dificultad, lo cual vendría a poner de manifiesto una serie de insuficiencias técnicas entre los ejecutantes de estas morfologías.

El elemento que mejor puede contribuir a explicar esta particularidad es lo que parece haber sido una excesiva dependencia del cincel como herramienta percutida en detrimento de otras del mismo género, mediante las cuales quedaban garantizados unos mínimos rendimientos a la hora de pautar la definición del primer plano con respecto del fondo en términos de gradación volumétrica.

1.3.2. Los tipos de talla tapizante.

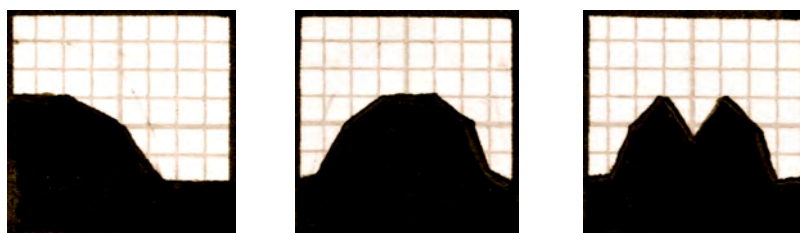
Con el nombre genérico de “tallas tapizantes” habremos de referirnos a todas aquellas intervenciones técnicas en las cuales exista un claro protagonismo de los elementos ornamentales en tanto enunciados en negativo. Esta cualidad se obtuvo mediante un empleo generalizado de la incisión cuneiforme sobre la superficie, lo cual dio como resultado un vocabulario y una plástica muy concretos que se asocian de manera directa con aquello que solemos conocer como talla a dos planos o talla a bisel. Tal y como hemos tenido oportunidad de señalar en más de una ocasión, este modo de trabajar la piedra no constituye en sí mismo un indicador ineludible de decadencia en la producción artística, sino que responde a una serie de necesidades específicas propias de la cultura ornamental altomedieval, ya sea desde el punto de vista técnico como desde el puramente estético.

La talla tapizante estuvo llamada a convertirse en el principal medio de expresión escultórica en Oriente y en Occidente a lo largo del amplio segmento temporal que se extiende desde el final de la Antigüedad hasta la irrupción de los primeros programas monumentales de época románica. Es precisamente por esta razón por la cual se nos antoja tan prematuro como arbitrario considerar el empleo de este recurso como un sinónimo de empobrecimiento en el dominio de la producción de escultura decorativa. Es más que probable que en el origen del proceso que condujo al

relevo de la talla carnosa por la talla a bisel en tanto paradigma técnico dominante se hallasen implicados determinados condicionantes derivados de una circunstancia cultural particularmente adversa para la preservación de varios usos tecnológicos y de otras tantas tradiciones tocantes a la instrucción y a la cualificación de los artesanos. Dicha circunstancia, empero, no debe suponer una barrera epistemológica que nos impida dotar a las tallas tapizantes del valor que les corresponde como sistemas visuales autónomos y como tales sujetos a unos parámetros evolutivos de extraordinaria complejidad a nivel psico-artístico.

1.3.2.1. Primera talla tapizante (T1).

Las piezas que nos han servido para discriminar este primer bloque presentan todas ellas una característica común ciertamente esclarecedora desde un punto de vista técnico. Nos estamos refiriendo al intento de proponer volúmenes convexos mediante la utilización de un instrumental inadecuado o insuficiente para tal fin. Esta primera talla tapizante se encuentra profundamente en relación con la tercera talla carnosa, de cuyas intenciones parece resultar consecuencia directa en un contexto productivo muy semejante al que caracterizó a aquella.



Algunos ejemplos de huellas transversales en la primera talla tapizante.

De esta forma, las dos corrientes debieron producirse o bien muy próximas entre sí o bien parcialmente en paralelo a nivel cronológico, siendo en cualquiera de los dos casos la primera talla tapizante producto de obradores que no estaban lo suficientemente familiarizados o que no poseían los medios suficientes como para poder dotar a sus realizaciones del sentido volumétrico deseado. Como sucedió con la mayor parte de las iniciativas técnicas producidas por este género de inercias, las cualidades que ofrecía una talla simplificada terminaron por entrar a formar parte de los usos escultóricos locales independientemente del fenómeno –en este caso un proceso imitativo- que contribuyó a su gestación.

Al mismo tiempo es preciso resaltar que las realizaciones correspondientes a la

primera talla tapizante ponen de manifiesto una dependencia del cincel aún más acusada si cabe que aquellas de la tercera carnosa, lo cual confiere a sus formulaciones volumétricas un perfil discontinuo y facetado. Finalmente hemos de dotar de significación a la particularidad que supone el hecho de que este tipo de talla se verifica principalmente en un intervalo productivo dominado por la corriente estilística de estandarización y por su predisposición a rellenar en la medida de lo posible todo el área de representación. En esta tesitura, todas aquellas labores de abrasión y pulimento destinadas a dotar de nitidez al fondo para el resalte del enunciado habían perdido parte de su primitiva razón de ser en términos funcionales.

1.3.2.2. Segunda talla tapizante (T2).

Nos encontramos ante el que es sin ningún género de dudas el procedimiento de talla mediante incisión más recurrente en Mérida y en la mayor parte de los talleres de escultura decorativa en Occidente a lo largo de todo el Alto Medievo. La razón principal por la cual se produjo este fenómeno de aceptación generalizada se encuentra en el hecho de que este tipo de trabajo, la talla a bisel por excelencia, fue el que respondió de manera más eficiente a los diversos requerimientos de los obradores. Más allá de todas las limitaciones que a priori puede presentar desde el punto de vista de la variabilidad dimensional, no podemos negar que este sistema de reproducción es ante todo rápido, económico, no requiere ni de una amplia gama de instrumental ni de un largo proceso de aprendizaje, y mediante su experta aplicación pueden obtenerse resultados de asombrosa prestancia. De esta forma, a través de un procedimiento como este, consistente en una mecánica casi tan sencilla como “dibujar” en la piedra, los talleres altomedievales consiguieron un modelo de producción lo más parecido posible a los patrones de industrialización que habían existido a lo largo de la Antigüedad grecorromana.



Algunos ejemplos de huellas transversales en la segunda talla tapizante.

A diferencia de lo que sucedía con la primera, la segunda talla tapizante se

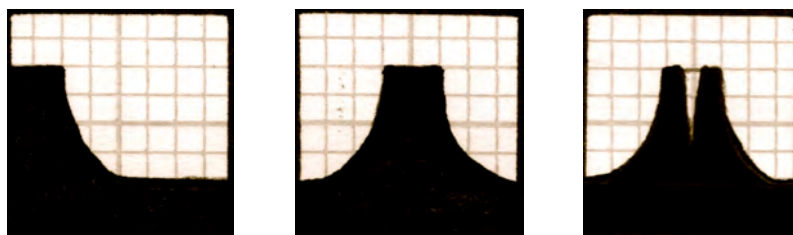
desentendiendo de cualquier vestigio de compromiso con la tridimensionalidad. La ausencia de profundidad viene determinada por la propia naturaleza que rige este procedimiento técnico, que no es otra que la habilitación de surcos sobre la piedra mediante el empleo de un cincel percutido en oblicuo sobre la misma. La incisión como tal ya no funciona como un elemento complementario destinado a incrementar el sentido informativo de las distintas unidades icónicas –como hubo sucedido con el empleo de los punteros para articular dintornos en las tallas carnosas-, sino que es el medio y el fin en sí mismo de las maniobras de reproducción. De esta forma, la incisión cuneiforme habrá de constituirse como un modo de esculpir potencialmente capaz de plasmar por sí solo cualquier imagen sobre la piedra.

Tal y como habíamos señalado anteriormente, la segunda talla tapizante no es ni muchísimo menos un recurso exclusivo de los talleres del Alto Medievo. Su uso puede advertirse en varias realizaciones de época romana y tardorromana en la misma ciudad de Mérida, desde aquellas en las cuales es utilizado como complemento dibujístico de los enunciados volumétricos –especialmente en época imperial-, a las que han de recurrir a su empleo para facilitar la reproducción mimética sobre el mármol de enunciados originariamente propuestos en las artes del metal. De la misma manera, la recurrencia a la incisión cuneiforme es un hecho constatado en la mayor parte de las manifestaciones escultóricas vinculadas a las tradiciones artesanales de condición indígena, activas en paralelo a la oficialidad romana en todo el territorio peninsular. A pesar de poseer un fuerte carácter lineal, duro y anti-naturalista, es preciso señalar que mediante la utilización de la segunda talla tapizante se obtuvo un innegable grado de expresividad e incluso de exquisitez a la hora de confeccionar motivos para el ornamento.

1.3.2.3. Tercera talla tapizante (T3).

Es bastante probable que el último tipo de talla que pasamos a describir en este apartado fuese al mismo tiempo el que pudo haber gozado de una mayor aceptación entre los artesanos emeritenses durante su última fase de actividad en términos macro-cronológicos. Tal y como había sucedido con cada una de las cinco técnicas que hemos descrito con anterioridad, la tercera talla tapizante adquirió su fisonomía más característica después de un proceso de configuración relativamente extenso a la vez que complejo. Así, consideramos que este modo de hacer se empezó a fraguar en determinadas piezas susceptibles de ser englobadas en el segundo y en el tercer estilo emeritenses, dominantes entre las últimas décadas del siglo VI y los años centrales del

VII¹²⁶³, antes de adquirir una completa autonomía y madurez en la corriente de reordenación o sexto estilo.



Algunos ejemplos de huellas transversales en la tercera talla tapizante.

Es preciso señalar que esta técnica presenta varios puntos en común con la segunda talla tapizante, si bien supone al mismo tiempo una versión visiblemente perfeccionada de esta última. La tercera talla vuelve a poner un claro énfasis en el sentido lineal de los perfiles y en el enunciado en negativo del motivo ornamental. La novedad, empero, reside en el modo en el que se realiza la incisión, la cual resulta considerablemente más dúctil, nítida y limpia, contribuyendo con ello a la puesta en valor de las oquedades, o lo que es lo mismo, del vacío como medio de expresión. Ello se logró sobre todo mediante una mayor definición de las cimas y de los perfiles aristados, que adquirieron una textura más suave y sutil. Habida cuenta de que a efectos materiales este tipo de talla es el más delicado y meticuloso de todos aquellos realizados mediante incisión, hemos de considerar que su generalización ha de ser puesta en relación con un momento en el cual debió producirse en los talleres un intervalo de re-cualificación desde el punto de vista tecnológico.

Por nuestra parte, nos inclinamos a creer que uno de los principales motivos que explicarían la adopción de este lenguaje se encuentra en una intención destinada a reproducir sobre la piedra las cualidades visuales de determinadas piezas de orfebrería trabajadas mediante repujado, lo cual confiere a algunos perfiles de la tercera talla tapizante una textura de aspecto sensiblemente metálico.

¹²⁶³ Esta particularidad puede ser apreciada en el modo en el cual fueron elaborados los perfiles de determinadas fórmulas aveneradas, más concretamente en las costillas de las conchas. En el ámbito mediterráneo, este sistema de ejecución técnica ya había sido empleado en Oriente Próximo varios siglos atrás como un recurso especialmente versátil de cara a experimentar con las cualidades plásticas de los acantos espinosos.

2. Los motivos de la colección emeritense. Catálogo razonado.

Nos disponemos a llevar a cabo a lo largo del presente apartado un trabajo de catalogación razonada cuyo objeto de estudio no son tanto las piezas de la escultura emeritense en sí mismas como las unidades ornamentales que en estas se contienen. Consideramos que una labor de inventariado centrada fundamentalmente en los fragmentos escultóricos como unidades de expresión autónomas puede conllevar el riesgo de hacer depender en demasía al motivo ornamental de la metodología que apliquemos al estudio de los soportes sobre los cuales estas alojan. Igualmente, un estudio de las características que acabamos de definir se presta a la aprehensión de las fórmulas decorativas más como elementos constituyentes de enunciados complejos y conformados por dos o más unidades de carácter intercambiable, que a la individualización de los lexemas esenciales de la decoración. Por esta razón, el principal propósito de este catálogo no es otro que el de plantear un examen que pretendemos sea lo más riguroso posible de los esquemas decorativos no como formulaciones compuestas mediante yuxtaposición sino reducidas -salvo excepciones- al aspecto más básico e indivisible en el cual una unidad icónica pueda estar sujeta a la adquisición de un mínimo grado de expresividad ornamental.

Consideramos que una vez que el motivo haya sido convenientemente aislado de la pieza y del enunciado que lo contienen, este habrá de tornarse susceptible de ser analizado en términos técnicos, estéticos y estilísticos acorde con las premisas que tuvimos ocasión de adelantar en el capítulo primero. Es por esta razón por la cual hemos tratado de reproducir gráficamente todas aquellas que estimamos unidades esenciales de ornamento empleadas por los talleres emeritenses a lo largo de su dilatada trayectoria. A partir de esta labor de desglose, y con el complemento de aquellos factores a los se les ha asignado un principal valor informativo -soporte, estilo y tipo de talla-, hemos tratado de plantear un modelo de análisis evolutivo aplicable a las distintas expresiones que componen el repertorio decorativo de Mérida.

La ausencia de contextos materiales susceptibles de conferir a los testimonios conservados una adscripción cronológica de carácter sincrónico nos ha obligado a manejar una serie de hipótesis estructuradas a partir de la aceptación de determinados datos preliminares. Partiendo de los mismos hemos considerado la posibilidad de plantear una propuesta de datación para un número concreto de usos ornamentales. Desde estos últimos hemos tratado de articular con la conveniente flexibilidad y circunspección un eje cronológico de cariz retrospectiva y prospectiva. Las piezas a las

cuales nos estamos refiriendo en tanto principales indicadores a la hora de establecer un núcleo dinamizador que haga las veces de *terminus post quem* y *ante quem* son aquellas que hemos considerado directamente relacionables a lo que debió ser la fase de mayor intensidad constructiva vivida en la ciudad, que estimamos entre los obispados de Fidel y Masona, es decir, entre el último tercio del siglo VI y los primeros años del VII.





Si aceptamos el valor sincrónico relativo que nos proporcionan los escasos restos de escultura decorativa conservados *in situ* en la basílica de Santa Eulalia, así como el importantísimo testimonio que supone la gran pilastra encontrada en el espacio que junto con Pedro Mateos y otros investigadores asumimos debió ser el *xenodochium* edificado por Masona, podremos teorizar hasta cierto punto acerca de cuáles debieron haber sido algunos de los principales usos de expresión ornamental empleados a lo largo de aquella fase capital. De la misma manera, consideramos que no existen argumentos lo suficientemente concluyentes como para no aceptar que durante esta etapa hubo de desarrollarse un vocabulario artístico particularmente complejo y rico en recursos expresivos ya sea desde un punto de vista técnico como estilístico, tal y como ya tuvimos ocasión de argumentar en el apartado 1.3 del capítulo tercero.

Teniendo en cuenta las particularidades que acabamos de enumerar, podemos estar en grado de asumir que a lo largo de este segmento cronológico los obradores emeritenses alcanzaron las mayores cotas de excelencia, creatividad, productividad y aperturismo para con las eventuales novedades, lo cual habrá de incidir de manera decisiva en la configuración de un repertorio icónico tan parcialmente deudor de la tradición como acreedor de las realizaciones que estaban por ver la luz durante los siglos siguientes. Asignando a las obras producidas en la época de los grandes obispos el papel de “valor conocido” dentro de la ecuación diacrónica que supone la colección escultórica emeritense, trataremos de despejar todas las incógnitas posibles desde el motivo ornamental en sí mismo.

A tenor de la ausencia de contextos, hemos de asumir que dicha ecuación solamente puede afrontarse sobre la base de la proposición de intervalos de evolución por posibilidad, estructurados desde la información que nos proporcionan las distintas unidades icónicas. Es evidente que esta metodología, como cualquier otra que tenga por objeto el estudio de restos de escultura ornamental carentes de un contexto material, no puede garantizar la formulación de una secuencia evolutiva de piezas y motivos en términos infalibles o exactos, pues su habilitación se realiza teniendo en

cuenta un amplio margen de especulación y conjetura. A pesar de ello, cabe señalar que hemos tratado de eludir en la medida de lo posible todo tipo de interpretaciones dependientes de factores de confusión que nos hagan incurrir en razonamientos del tipo *cum hoc ergo propter hoc*.

El catálogo se divide en seis grades apartados, correspondientes a motivos geométricos, vegetales, arquitectónicos, animales, cruces y crismones. En cada uno de ellos habrán de ser enumeradas todas las variantes morfológicas que los conforman. Los distintos apartados se componen asimismo de una breve presentación de la unidad icónica a tratar, seguida de su inserción en la tabla de valores asignados y de las conclusiones que hayamos de extraer en base a la interpretación de esta última. Finalmente, el análisis de cada uno de los motivos ornamentales habrá de incorporar un cronograma a manera de propuesta evolutiva de carácter sumario. Este último se presenta articulado en base a unas coordenadas cronológicas que se extienden entre el siglo IV y el IX, así como a las cuatro fases de evolución que consideramos siguieron los distintos enunciados en el eje temporal: aparición, propagación, desviación y abandono; plasmados en el cronograma mediante el uso de la siguiente leyenda.

	APARICIÓN
	PROPAGACIÓN/GENERALIZACIÓN
	DESVIACIÓN
	ABANDONO

La fase de aparición se correspondería con el intervalo temporal en el cual los talleres emeritenses incorporaron el motivo en concreto a sus repertorios ornamentales. La de propagación hace referencia al momento en el que el motivo irrumpe de manera sistemática en varios soportes, pudiendo llegar a adquirir a lo largo de esta etapa diferentes variantes morfológicas. La fase de desviación encaja con los procesos conducentes al progresivo desplazamiento del motivo hacia superficies de protagonismo secundario, mientras que la de abandono, en el caso en el cual esta llegue a producirse con anterioridad al ocaso de los talleres a las puertas del siglo X, se

corresponde con la desaparición del motivo de los inventarios ornamentales.

En cuanto a la presentación gráfica e individual de cada uno de los cerca de cuatrocientos motivos, hemos de apuntar que para su elaboración nos hemos servido de ilustraciones realizadas manualmente por nosotros mismos, en las cuales hemos tratado de reproducir de la manera más fidedigna posible las distintas fisonomías ornamentales existentes en Mérida. Consideramos que esta labor ha resultado a la postre de gran utilidad en tanto proceso complementario destinado a la adquisición de un conocimiento optimizado no solo de las unidades decorativas en sí mismas sino también de otros aspectos concernientes a la técnica y al estilo.

2.1. Motivos geométricos.

Los motivos ornamentales de condición geométrica son todos aquellos cuya cualidad icónica no persigue la reproducción mimética de objetos reales o de apariencias físicamente presentes en la naturaleza, sino la creación de figuras carentes de un equivalente material concreto en la dimensión empírica mediante el uso de líneas elementales susceptibles de adquirir un sinfín de variantes por combinación. En el caso en el cual los motivos geométricos sean el resultado de una voluntad imitativa, esta irá dirigida a la reproducción total o parcial de otro objeto u objetos físicos caracterizados a su vez por la presencia de elementos geométricos sobre su superficie.

Desde una perspectiva semiótica, los motivos ornamentales geométricos pueden llegar a desempeñar roles muy distintos, dependiendo en buena medida del contexto cultural en el cual estos hayan sido reproducidos. De esta forma, una unidad geométrica puede ser formulada en origen como un signo provisto de uno o más significados, que a su vez habrán de ser custodiados o no por la memoria colectiva. Si el signo como tal no se preserva, dicho motivo geométrico pasará a convertirse en una unidad ornamental semióticamente esterilizada, desprovista de significado o poseedora de uno distinto del que hubo de comunicar cuando el motivo fue conocido en primera instancia. Este fenómeno puede producirse igualmente a la inversa, llegando a quedar una morfología decorativa activada en términos semióticos después de haber sido concebida desde la asepsia informativa. En una coyuntura en la cual el motivo posea cualidades simbólicas, estas habrán de ser estimuladas mediante semejanza, evocación o asociación entre la apariencia del motivo concreto y el objeto, cuerpo o concepto abstracto que con este se haya querido representar. En cualquiera de los casos, huelga decir que todos los posibles sistemas de representación simbólica que pudieron haber regido determinados enunciados geométricos en Mérida estuvieron

sujetos a la correspondiente codificación que les asignó un contexto cultural del cual poseemos un conocimiento solamente fragmentario. Por este motivo, la mayor parte de los análisis que se realicen al hilo de este particular estarán considerablemente determinados de antemano por su propia naturaleza en esencia especulativa e hipotética.

La presencia de motivos geométricos en las superficies de la escultura emeritense es muy elevada, constatándose su uso en una mayoría ciertamente significativa de los testimonios conservados. La condición de dichos enunciados es al mismo tiempo heterogénea en cualidades y en calidades, de tal forma que podemos encontrarnos ya sea con propuestas de extrema sencillez, como con enunciados de complejidad asombrosa. Ello se debe fundamentalmente a que la adquisición de este tipo de modelos por parte de los talleres emeritenses se llevó a cabo mediante vías de muy diverso género, que van desde las sofisticadas composiciones presentes en el mosaico tardorromano a las representaciones más primordiales atesoradas por las tradiciones artesanales indígenas, las cuales en muchas ocasiones no fueron sino el resultado de reiterativos procesos de reproducción de carácter mnemotécnico.

A diferencia de lo que pueda suceder sin ir más lejos con los motivos vegetales, los enunciados geométricos están sujetos a unos procesos de transformación cuya detección y puesta en evidencia resultan mucho más complejas y requieren de una observación sensiblemente más sutil que la que puedan demandar el resto de las morfologías. A pesar de ello, es importante no olvidar que las dinámicas de representatividad que rigieron la reproducción de estos motivos estuvieron también sujetas a importantes variables de evolución, siendo operadas estas últimas ya fuera desde un punto de vista deliberado o desde postulados psico-artísticos de índole puramente maquinal.

2.1.1. Círculos enfilados (CE).

Esta morfología es sin lugar a dudas una de las más recurrentes en volumen numérico y en grado de variabilidad de entre todas las que encontramos en la Península Ibérica a lo largo de los siglos que nos ocupan. Hasta tal punto es así que su presencia ha sido en innumerables ocasiones tenida como un rasgo de identidad propio del arte visigodo en tanto presunto fósil director del mismo a nivel ornamental¹²⁶⁴. Llama la atención el hecho de que la cuantificación numérica de esta fórmula sea en Mérida representativamente inferior a la que se puede constatar en

¹²⁶⁴ J. M. HOPPE, 2001, p. 347.

otros centros productivos tales como el toledano. Sin embargo, los círculos enfilados emeritenses son con diferencia aquellos que presentan un más amplio abanico de variantes morfológicas, lo cual nos lleva a barajar la posibilidad de que fuera en la capital del Guadiana donde este tipo de enunciado adquiriese los primordiales rasgos expresivos que habrían de facilitar su regular incorporación a los distintos repertorios peninsulares de escultura arquitectónica.

La confección de círculos enfilados responde a una mecánica compositiva verdaderamente asequible, pues estos se componen en esencia de un círculo dinamizado mediante la incorporación de curvas correspondientes a cuartos de círculo, que en número de dos a cuatro recorren la composición matriz en líneas equidistantes del centro. Teniendo en cuenta estas premisas hemos de señalar que para su elaboración únicamente se precisa de una regla y de un instrumento que haga las veces de compás. A partir de esta fórmula básica, la configuración gráfica de los círculos enfilados puede ser profundamente modificada, ya sea mediante el enriquecimiento sus óculos centrales o bien recurriendo a la disposición de los propios círculos en orden secante, recurso con el cual se activarán nuevas unidades ornamentales a manera de cuadripétalas en las intersecciones. Así pues, los círculos enfilados fueron la mayor parte de las veces reproducidos en secuencia mediante una interrelación tangente o secante, siendo desplegados en las distintas superficies de manera longitudinal, y en menor medida abarcando la totalidad de un campo de representación en anchura y en altura a manera de red continua.

La codificación de esta fórmula visual es tan antigua como lo son los primeros anhelos que el hombre sintió por embellecer una superficie sólida atendiendo a criterios seriales cuyas bases geométricas superasen la adustez de los grafemas y de las omnímodas extensiones lineales que hubieron caracterizado la cultura ornamental de la Edad del Cobre. De tal forma, los círculos enfilados fueron acuñados muy probablemente en la Edad del Bronce, en algún momento a lo largo de la segunda mitad del tercer milenio a. C.¹²⁶⁵, habiendo de mostrar desde entonces una presencia discontinua en las distintas culturas que desde el Hierro habrán de conducirnos al mundo grecorromano. En el arte clásico la fórmula debió ser de sobra conocida, tal y como podemos valorar teniendo en cuenta su presencia en determinados sarcófagos del área palestina realizados en época altoimperial¹²⁶⁶, pero a tenor de los testimonios conservados todo parece indicar que los círculos enfilados no se encontraban ni mucho

¹²⁶⁵ La presencia de círculos enfilados se constata en ejemplos cerámicos aparecidos en la ciudad de Mohenjo Daro en el Valle del Indo precisamente a lo largo de esta fase.

¹²⁶⁶ También se encuentran con relativa frecuencia en el área de Palmira durante el siglo II.

menos entre los recursos ornamentales predilectos de los artífices de este período.

A su aceptación y ulterior sistematización por parte de los gustos oficiales debieron contribuir considerablemente los cambios producidos en las mentalidades y en la cultura perceptiva a lo largo del siglo III. El final de la romanidad coincide por una parte con una trascendental valoración de los procesos ornamentales de carácter industrial, y al mismo tiempo con una concepción renovada de los enunciados icónicos en relación con el plano sobre el cual estos son habilitados. Tal y como apuntara Alois Riegl, la *kunstvollen* tardorromana trató de resaltar la condición óptica de la manufactura artística en menoscabo de la cualidad táctil, una circunstancia que hubo de repercutir de manera determinante en los procesos de selección de motivos para la representación y, como no, en la representación en sí misma. En esta tesitura tuvo lugar una especial predisposición a la puesta en valor no solamente de aquellos enunciados que garantizasen el resalte de las propiedades ópticas mediante dos planos generadores de luz y de sombra por oposición, sino también de aquellos que por su propia configuración morfológica pudieran garantizar una propiedad visual ambigramática o multigramática¹²⁶⁷.

Consideramos que este tipo de inclinaciones se aprecian con especial clarividencia a lo largo del final de la Antigüedad, de manera que es bastante probable que los círculos enfilados se convirtieran en un enunciado de especial interés para los artistas desde el siglo III, momento en el cual se constatan en trabajos destinados al ornamento de enrejados y de otros soportes metálicos¹²⁶⁸. Es bastante probable que en algún momento inmediatamente anterior a la época constantiniana estos círculos pasasen a ser acuñados por un número indeterminado de decoradores al servicio de la alta cultura en diferentes puntos del Mediterráneo, lo que habría de explicar su presencia algún tiempo más tarde, por ejemplo, en las bóvedas del mausoleo de Constantina en Roma.

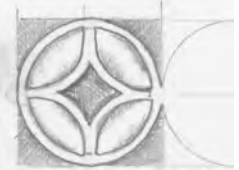
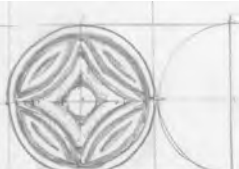

Tras lo que consideramos hubo de ser una fase caracterizada por la estadía casi exclusiva de estos motivos en mosaicos, piezas de orfebrería y en otras manifestaciones asociadas a las artes áulicas de carácter elitista, estos debieron vivir una larga etapa de divulgación durante todo el siglo V y los primeros años del VI. Esta propagación conllevó entre otras cosas su generalización en otras superficies tales como el estuco, la

¹²⁶⁷ Un motivo que posea propiedades ambi o multigramáticas será aquel que una vez propagado sobre el plano y sobre sí mismo generará al menos una duplicidad visual, que en el caso de los círculos se traduce en el enunciado de cuadripétalas.

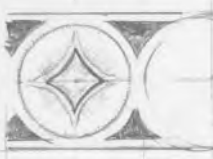



¹²⁶⁸ Al mismo tiempo hemos de considerar la presencia en las estructuras metálicas que abrazaban las diatretas romanas de fórmulas geométricas muy semejantes a las que aquí manejamos, tal y como ya apuntó convenientemente María Cruz.

piedra o la pintura. Estimamos, no obstante, que a lo largo de dicho intervalo difusor los círculos enfilados continuaron siendo icónicamente asociados a los grupos diligentes, sin dejar de ser por ello vinculados a procesos de producción de índole fundamentalmente industrial¹²⁶⁹. Es durante estas dos centurias, la quinta y la sexta, cuando se puede constatar con mayor clarividencia el uso de estas unidades en los diferentes repertorios ornamentales post-romanos desde Oriente Próximo hasta las costas del Atlántico. Asimismo, su presencia en el célebre cancel de Recópolis parece ser un argumento más que suficiente como para poder afirmar que en la segunda mitad del siglo VI los círculos enfilados eran sobradamente conocidos entre los obradores peninsulares.

CÍRCULOS ENFILADOS (CE)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CE-1 	SE-36	Cimacio	2	C1
	CV-226	Cimacio	2	C1
	CV-227	Cimacio	2	C1
	CV-228	Cimacio	2	C1
	CV-243	Cimacio/Imposta	2	C1
	CV-248	Cimacio	2	C1
	CV-249	Cimacio/Imposta	2	C1
	CV-271	Cimacio/Imposta	2	C1
	CV-272	Cimacio/Imposta	2	C2
	CV-274	Cimacio	2	C1
	CV-288	Cimacio/Imposta	2	C1
	CV-291	Cimacio	2	C1
	CV-302	Cimacio	2	C1
	CV-368	¿Imposta?	2	C1
	CV-371	Sin determinar	2	C1
CE-2 	SE-55	¿Imposta?	2	T1
	CV-358	Imposta	2	T1
CE-3 	SE-155	¿Imposta?	2	C1

¹²⁶⁹ Tal y como lo indica, por ejemplo, su profuso empleo en la ornamentación de ladrillos al menos entre los siglos V y VII.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CE-4 	SE-402	Imposta	2	C1
	CV-260	Imposta	2	C1
CE-5 	CV-24	Pilastra	3	C1
CE-6 	CV-32	Pilar/pilastra	3	T2
	CV-33	Pilar/pilastra	3	T2
CE-7 	CV-42	Pilar/pilastra	2	C1
CE-8 	CV-95	Pieza ensamblaje	2	T2
CE-9 	CV-251	Cimacio	2	C2
	CV-252	Cimacio	4	T2
CE-10 	CV-359	Imposta	4	T1
	CV-389	Cimacio	2	C1

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CE-11	CV-367	Imposta	4	T2
				
CE-12	CV-387	Cimacio	4	C1
				
CE-13	CV-394	Cimacio	2	T2
				
CE-14	CV-430	Placa (¿Sofito?)	4	T2
				
CE-15	CV-394	Cimacio	4	T1
				
CE-16	MNAR. Nº inv. CE37021	Cimacio	2	C2
				

Teniendo en cuenta la clasificación que acabamos de presentar, hemos de señalar que la morfología CE-1 hubo de constituir el primitivo cuño icónico a partir del cual fueron generadas las restantes tipologías. A juzgar por el número de ocasiones en las que aparece y por el hecho de que en todas ellas su presencia se asocie al segundo

estilo emeritense, podemos barajar la posibilidad de que esta morfología fuera sistematizada en los años centrales del siglo VI tras una hipotética primera fase de traslación a la escultura realizada en la primera mitad de esa misma centuria¹²⁷⁰. El motivo en concreto debió ser conocido en la ciudad al menos desde el siglo III, momento en el cual aparece representado en la orla correspondiente al llamado mosaico del Otoño conservado en la casa del Anfiteatro, con una fisonomía muy semejante a la que encontramos en CE-14 (Fig. 211)¹²⁷¹. Más tarde, ya en los años finales del siglo IV volvemos a encontrarlo en el Disco de Teodosio (Figs. 212 y 213), esta vez no como elemento autónomo sino formando parte del ornato aplicado al escabel y al manto que porta una de las tres figuras sedentes¹²⁷². Ello confirma el hecho que apuntábamos con anterioridad al hilo de la asociación de este enunciado con lo que podríamos llamar la alta iconosfera. Consideramos que su incorporación a los repertorios escultóricos se halla estrechamente vinculada a la apropiación de esta fórmula por parte de la clase dominante emeritense a lo largo del siglo VI y dentro de un proceso de divulgación muy semejante al que hemos descrito con anterioridad¹²⁷³.

Una vez incorporados al repertorio local, los círculos enfilados debieron ser asimilados con relativa rapidez tanto por los talleres como por el auditorio ciudadano. Es precisamente por ello por lo que consideramos que en un muy corto período de tiempo -alrededor de un cuarto de siglo- la morfología CE-1 fue sometida a un intenso proceso de experimentación que dio como resultado un amplio número de variantes.

¹²⁷⁰ No podemos olvidar el hecho de que este tipo de ornamento debió ser empleado para guarnecer otras superficies tales como el estuco, habiéndose asimismo constatado su presencia en testimonios de pintura mural ya incluso desde época tardorromana, como los que encontramos, por ejemplo, en Cortile dell'Aquila, Ostia (Fig. 210).

¹²⁷¹ Otros ejemplos de mosaicos hispanos en los cuales se recurre al empleo de círculos enfilados pueden ser consultados en J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid, 1982, p. 80. Un motivo análogo al que aquí estudiamos aparece también en Mérida en la gran orla del mosaico del Rapto de Europa (nº inv. CE14126), realización del siglo III. En este último ejemplo encontramos, en lugar de círculos, marcos octogonales en cuyos óculos se inscriben estrellas de cuatro puntas que producen efectos ópticos ambigramáticos muy semejantes a los que hemos descrito para los círculos.

¹²⁷² A lo largo del siglo IV debió generalizarse entre los talleres textiles de Occidente el uso de la fórmula ornamental que estamos analizando, ya fuese mediante reiteraciones seriales como sucede en el manto que acabamos de citar o individualmente, tal y como puede apreciarse en la túnica que viste la figura de un portador de cirio integrada en la decoración pictórica de la tumba de Aelia Arisuth en Gargaresh, actual Libia (Fig. 214). Este mismo tipo de círculos debió ser igualmente empleado como un elemento recurrente para el exorno del vestido entre las élites del tardío Imperio Parto y de los gobernantes de tribus árabes asentadas en territorio iranio, tal y como lo pone de manifiesto su presencia sobre la túnica y sobre el pantalón de la escultura que representa a uno de los últimos soberanos de Hatra (Fig. 215) fechable en los primeros años del siglo III.

¹²⁷³ Es bastante probable que durante esta fase de difusión los círculos enfilados continuasen siendo convenientemente explotados como un recurso ornamental de grandes posibilidades entre los principales talleres de orfebrería en la Península Ibérica, donde su uso permanecía vigente al menos hasta bien entrado el siglo VII -así lo prueba su presencia en las orlas del *stemma* de la corona de Recesvinto-.

Así, de las modificaciones más sencillas surgieron en las tipologías CE-3, CE-4, CE-7, CE-8, CE-13, CE-15 y CE-16. Sin embargo, las principales vías de alteración de CE-1 habrían de operarse ya fuera mediante sustracción de cuartos de círculo (CE-12) o adición de unidades oclusivas en los óculos (CE-5, CE-9, CE-10, CE-14); mediante habilitación de diferentes sub-espacios (CE-2); o bien mediante la permuta entre positivos y negativos (CE-6, CE-11).

El motivo en cuestión debió madurar con celeridad, apareciendo en un primer momento en algunos de los cimacios mejor trabajados y más complejos de la colección, y llegando incluso a ser recogido al menos en un tenante de altar. Los círculos enfilados fueron empleados igualmente para guarnecer pilastras y muy posiblemente canceles y piezas afines. No obstante, desde un punto de vista numérico su presencia se constata principalmente en morfologías funcionales de carácter horizontal. Es precisamente sobre este tipo de soportes sobre los que consideramos que el motivo debió experimentar un proceso de desviación ya durante la primera mitad del siglo VII, momento a partir del cual se explotaron no tanto sus posibilidades estéticas como las cualidades que este podía ofrecer de cara a su pervivencia en un contexto productivo tendente a la estandarización, tal y como podemos observar, por ejemplo, en la tipologías CE-10, CE-12 o CE-15¹²⁷⁴. Es igualmente probable que a lo largo de la primera mitad del siglo VIII el motivo fuera paulatinamente abandonado a juzgar por su ausencia en las piezas adscritas a las corrientes abstraizantes y de reordenación. Teniendo en cuenta el hecho de que los círculos enfilados habían pasado a convertirse en una morfología común en impostas y cimacios, existen muchas posibilidades de que el decaimiento de las actividades edilicias durante la segunda mitad del siglo VII contribuyese de manera decisiva al cese de su recurrencia sistemática. A pesar de ello, este tipo de círculos habría de aparecer a lo largo de las siguientes centurias bajo múltiples e irregulares aspectos en todo el área peninsular en tanto producto de las distintas variaciones que los obradores tardo-visigodos y mozárabes operaron sobre los modelos codificados en primera instancia¹²⁷⁵.

¹²⁷⁴ A tenor del volumen de testimonios conservados, cabe decir que fueron seguramente los talleres toledanos aquellos que obtuvieron un mayor rendimiento de las cualidades de los círculos enfilados como unidad ornamental sujeta a criterios de reproducción de naturaleza serial.

¹²⁷⁵ A pesar de que los círculos enfilados fueran sobradamente conocidos por los artesanos hispanomusulmanes, estimamos que no existen indicios suficientes como para llegar a valorar la posibilidad de que este motivo concreto pasara a engrosar el vocabulario ornamental de la alta iconosfera andalusí a lo largo de los siglos que estaban por venir. Contamos por el contrario con referencias episódicas en las cuales se recogen círculos de esta misma fisonomía en el arte islámico occidental, tal y como sucede sin ir más lejos en los estucos de Sedrata (Argelia), realizados entre los siglos X y XI. La inclusión de círculos enfilados -preferentemente presentados en confección de red continua- en empresas de este género constituye una clara muestra de hasta qué punto los artistas islámicos utilizaron el

	300		400		500		600		700		800
CE-1											
CE-2											
CE-3											
CE-4											
CE-5											
CE-6											
CE-7											
CE-8											
CE-9											
CE-10											
CE-11											
CE-12											
CE-13											
CE-14											
CE-15											
CE-16											

2.1.2. Imbricaciones (IMB).

Las imbricaciones, sucesiones en horizontal y en oblicuo de unidades ornamentales caracterizadas por su forma de abanico y por su disposición sobre el plano a manera de escamas de pez, llegan a ser recogidas en una muy significativa décima parte de las piezas de escultura objeto de nuestro estudio. Teniendo en cuenta el elevado número de variantes que presentan, así como la alta cualificación técnica

remanente de los distintos dialectos ornamentales tardorromanos previa adecuación de estos últimos a las intenciones artísticas dominantes, B. PAVÓN MALDONADO, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana. Vol. III. Palacios*, Madrid, 2005, pp. 724-725. En la Península Ibérica este motivo adquirió a partir del siglo VIII la condición de referente visual de baja intensidad, tal y como lo demuestra su eventual presencia en superficies secundarias dentro de la relievearia románica. En el contexto del arte andalusí es posible que los círculos enfilados llegasen incluso a formar parte del ornamento pictórico de determinados espacios residenciales, tal y como puede deducirse, por ejemplo, de su aparición en los fragmentos parietales estucados y policromados que conserva actualmente el Museo Arqueológico de Almería (nº inv. DJ82142) y para los que se ha propuesto una datación entre finales del siglo X y principios del XII. Para un estudio pormenorizado de los motivos geométricos en el arte hispanomusulmán, B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estilo)*, Madrid, 1989.

que evidencia la ejecución de una buena parte de los ejemplares que poseemos, es muy probable que los talleres emeritenses contribuyeran de manera fehaciente pero no exclusiva a la sistematización de este motivo en Hispania. Para entender la aparición y la fijación de esta fórmula ornamental en la Península Ibérica es necesario considerar el papel que desempeñaron los principales núcleos urbanos del área bética y muy especialmente de la tarraconense. Fue esta una región estrechamente vinculada al ámbito itálico durante toda la romanidad en lo que a transacciones mercantiles se refiere. Esta última coyuntura posibilitó la recepción de un importante volumen de soluciones artísticas y de productos manufacturados entre otros por los talleres romanos en el territorio que se extiende entre los Pirineos y el curso del Ebro. Entre estos productos -muchos de ellos importados en origen- cabría destacar la presencia de piezas de mobiliario litúrgico, gama de la producción que a la postre se convertiría en una de las dos principales vías constituyentes de los primitivos cuños icónicos asociados a las imbricaciones: paneles metálicos y mosaicos pavimentales.

Tal y como sucedía con los círculos enfilados, las imbricaciones responden a una mecánica reproductiva ciertamente sencilla, para cuya materialización son necesarios tan solo una regla y un compás¹²⁷⁶. Es esta asequibilidad, unida a las sutiles cualidades estéticas derivadas de tan elemental fórmula, y a las facilidades con las cuales esta podía adecuarse a un eventual despliegue *ad infinitum* sobre los cuerpos que habrían de guarnecer, lo que llevó a los decoradores mediterráneos a su adopción desde tiempos ancestrales. Fue en el arte romano donde la ornamentación mediante la recurrencia a imbricaciones adquirió dos cualidades fundamentales. En un primer momento, su utilización debió responder principalmente a criterios de carácter efectista mediante los cuales se lograra una conveniente dinamización plástica de las superficies que debían ser embellecidas. La elocuente expresividad de estas cadencias ornamentales podía ofrecer rendimientos excelentes en parcelas sólidas, ya fuera en las destinadas a recibir policromía como en aquellas que le habían sido asignadas al mosaico. Esta vocación ilusionista puede ser debidamente distinguida, por ejemplo, en las imbricaciones que aparecen decorando la epidermis musiva que ciñe algunas de las más espectaculares piezas aparecidas en la Casa de las Columnas de Pompeya, custodiadas actualmente en el Museo Arqueológico de Nápoles (Fig. 216). Es precisamente esta última cualidad la que van a preservar la mayor parte de las imbricaciones empleadas para el ornamento de mosaicos parietales y sobre todo

¹²⁷⁶ Este último instrumento puede incluso convertirse en prescindible, pues tal y como se aprecia en algunas de las imbricaciones emeritenses de más pobre ejecución (por ejemplo CV 152, 265 o 311), el motivo podía ser definido llegado el caso a mano alzada.

pavimentales. En este tipo de formato en concreto, las imbricaciones van a alcanzar un grado de refinamiento verdaderamente innegable, que podemos constatar en todo el área mediterránea al final de la Antigüedad, incluyendo a la Península Ibérica, donde encontramos las ya aludidas citas contenidas en los programas musivos de la Villa del Romeral y, en la misma Mérida, en el Mosaico de los Aurigas.

Si en el dominio del mosaico las imbricaciones hubieron de adquirir una serie de propiedades fundamentalmente efectistas, será en otro tipo de piezas en las cuales esta fórmula ornamental se vincule a intenciones de muy otra condición. Nos estamos refiriendo a los paneles metálicos empleados para la jerarquización del espacio físico en los edificios desde época tardorromana. A pesar de que tendremos tiempo de adentrarnos en los atributos estéticos y simbólicos de las imbricaciones a lo largo de los próximos capítulos, adelantaremos aquí que su principal función visual durante la Tardoantigüedad fue la de demarcar bien dos espacios reales entre sí o bien un espacio real en relación con otro ideal o supra-real. Es atendiendo a esta singularidad que podemos encontrar no solamente piezas metálicas en tanto objetos físicos que han pervivido hasta nuestros días, sino al mismo tiempo representaciones de esas mismas obras en manifestaciones pictóricas, musivas o escultóricas. Sin dejar de lado ni mucho menos las intenciones meramente decorativistas a las que las imbricaciones estaban sujetas en los paneles de mosaico, consideramos que esta última cualidad simbólica fue la que más pesó a la hora de regularizar este motivo. Las intenciones dirigidas a dotar de este significado específico a las superficies decoradas con imbricaciones encuentran sus raíces en algún momento mediada la tercera centuria, en un contexto cultural en el cual el ceremonial áulico tardorromano estaba adquiriendo rasgos impregnados de una retórica cada vez más compleja desde un punto de vista escénico y simbólico.




Los primeros edificios patrocinados por el cristianismo oficial, profundamente deudores de propensiones de esta jaez, incorporaron preferentemente a sus espacios ceremoniales una tipología de cancel caracterizada por la presencia de imbricaciones sobre su superficie principal. Si bien una buena parte de estos cancelles fue realizada en metal¹²⁷⁷, el formato no tardó demasiado tiempo en encontrar su correspondiente en placas de piedra macizas o caladas. De esta forma, las intenciones originarias destinadas a sistematizar el uso de imbricaciones como elemento de ornato en la Península Ibérica han de ser vinculadas a prácticas de este género, surgidas, no lo olvidemos, en un contexto ideológico y productivo puramente tardorromano. A lo largo del siglo IV el modelo de cancel con imbricaciones no solamente estaba fijado y

¹²⁷⁷ Es muy posible que esta práctica nunca llegase a abandonarse a lo largo de la Alta Edad Media.

extendido en los principales centros urbanos de Occidente, sino que al mismo tiempo la fórmula ornamental que ahora nos ocupa estaba empezando a ser empleada para el ornato de otros soportes tales como los frentes de sarcófago, anticipando con ello lo que habrá de ser el intenso proceso de propagación que el motivo experimentará en el transcurso de las siguientes centurias.






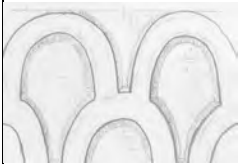

Todavía a finales del siglo V y durante todo el VI era muy frecuente la elaboración de placas de cancel con imbricaciones en varias zonas del Mediterráneo, tal y como se pone de manifiesto sin ir más lejos en piezas procedentes del ámbito itálico meridional¹²⁷⁸ e insular¹²⁷⁹. De tal forma, consideramos que su presencia en Mérida ha de ser entendida en los términos técnicos, estéticos y estilísticos que se derivan de una evolución icónica desarrollada a lo largo de un extenso segmento cronológico.





IMBRICACIONES (IMB).

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	SE-36	Cimacio	2	C1
	CV-121	Cancel	2	C1
	CV-122	Cancel	2	C1
	CV-248	Cimacio	2	C1
	CV-415	Cimacio	2	C1
	CV-258	Imposta/Cimacio	4	T2
	CV-369	No definible	2	C2
	CV-57	No definible	1	C1
	CV-151	¿Cancel?	1	C1
	CV-152	¿Cancel?	1	C2
	CV-106	Cancel	2	C2

¹²⁷⁸ Nos referimos a la placa de San Felice in Pincis procedente de Cimitile, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 329.

¹²⁷⁹ A esta fase tardía de la producción de cancelos con imbricaciones pertenecerían los fragmentos encontrados en el Santuario de Sant'Antioco en Cerdeña.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
IMB-4 	CV-115	Cancel	1	C2
IMB-5 	CV-261	Cimacio	3	C2
IMB-6 	CV-263	Cimacio/Imposta	2	C2
	CV-265	Cimacio/Imposta	4	C2
	CV-415	Cimacio	2	C1
IMB-7 	CV-148	Cancel	2	C2
IMB-8 	CV-149	Cancel	1	C1
IMB-9 	CV-150	Cancel	1	C1
IMB-10 	CV-153	Cancel	1	C1
	CV-154	Cancel	1	C1
	CV-411	Cancel	1	C1

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-168	Cancel	4	C2
	CV-311	¿Cimacio?	4	T2
	CV-312	Imposta/Cimacio	4	T2
	CV-429	Cancel	1	C1
	CV-370	¿Imposta?	5	T2

La amplia variedad tipológica de imbricaciones empleadas por los talleres emeritenses convierten a esta fórmula ornamental en uno de los más elocuentes indicadores de las distintas inflexiones que se produjeron en el obrador local a lo largo de algo más de tres siglos. Los primeros ejemplos deben ser situados en el intervalo cronológico que se extiende entre las décadas finales de la cuarta centuria y las primeras de la sexta. En esta fase primitiva, los artesanos de la capital del Guadiana habrían de adoptar el empleo de la imbricación fundamentalmente para el exorno de cancelles, siguiendo en líneas generales una práctica muy extendida a nivel global en el contexto productivo tardorromano. Todo parece indicar que los primitivos cuños icónicos de la imbricación emeritense se encuentran en los tipos IMB 13, 8, 10, 9 y 14. En el caso de los tres primeros, el formato de imbricación ha de ser asociado a la realización de placas de cancel caladas, estrechamente ligadas a la imitación de los productos de metal concebidos con idénticas atribuciones funcionales. En IMB 10 y especialmente en IMB 13 puede apreciarse hasta qué punto los escultores trataron de simular sobre la piedra las sutiles maniobras destinadas a embellecer las juntas

centrales de la parte maciza en los paneles metálicos. En la misma primera fase hicieron también aparición IMB 9 -variante maciza de los modelos anteriores- así como IMB 4, modelo empleado para el ornato de una placa de cancel que encontraría en esta ocasión su inmediato ascendente visual en el dominio del mosaico pavimental. Todas las piezas en las cuales encontramos las tipologías que acabamos de referir tienen en común su condición de cancelos, su pertenencia al primer estilo emeritense y el hecho de haber sido realizadas prácticamente en su totalidad atendiendo a los presupuestos técnicos de la primera talla carnosa.

De estas tres primitivas cepas tipológicas (IMB 13/8/10, IMB 9, IMB 4) habrán de constituirse el resto de los modelos que hemos individualizado a lo largo de dos posteriores intervalos de adecuación y alteración. Así, la segunda oleada de imbricaciones en la escultura emeritense hubo de ser codificada entre los primeros años del siglo VI y el punto álgido de la fase correspondiente a las intervenciones edilicias patrocinadas por los grandes obispos. A lo largo de estas décadas, IMB 13, 8 y 10 habrían de dar lugar a IMB 1, siendo IMB 2 un modelo intermedio entre ambas tipologías. Si tenemos en cuenta su presencia en los testimonios que han llegado hasta nosotros, podemos decir que IMB 1 se convirtió en el prototipo de imbricación emeritense por excelencia. Consideramos que su configuración responde a un proceso de adecuación en el cual la elaboración de placas caladas fue paulatinamente abandonada¹²⁸⁰, así como a un criterio ornamental que llevó a los escultores a explotar la cualidad plástica de la juntura. Esta, que antes fue definida en términos miméticos mediante una cuidadosa incisión realizada con un puntero, será ahora convenientemente desnaturalizada previa vigorización de su condición de elemento en negativo a través de una más acusada labor de desbaste que dio lugar a un antitético nervio axial. La tipología IMB 1 fue al mismo tiempo aquella mediante la cual se vehiculizó la traslación de la imbricación desde el cancel¹²⁸¹ hacia otro tipo de soportes tales como pilastras o cimacios. De hecho, es precisamente un cimacio, la pieza SE-36 la

¹²⁸⁰ La progresiva renuncia a la elaboración de cancelos calados con aberturas como las que encontrábamos en IMB 13, 8 y 10 pudo deberse a condicionantes relacionados con la conservación y en mayor medida con las transformaciones operadas en los procesos de ejecución. Es muy probable que la aplicación de técnicas de trepanado y remate conducentes a la habilitación de orificios de grandes dimensiones –los cuales aumentaban las posibilidades de rotura o deterioro de la pieza en el proceso mismo de su elaboración- fueran perdiéndose gradualmente en el transcurso del siglo V. Es cierto que vamos a volver a encontrar obras en las cuales aparecen superficies caladas, pero estas rara vez atenderán a los criterios técnicos que se constatan en el grupo de cancelos perforados que acabamos de referir.

¹²⁸¹ Cabe reseñar que alrededor del cincuenta por ciento de las imbricaciones emeritenses se constatan en fragmentos correspondientes a placas de cancel o a elementos de naturaleza afín tales como piezas de ensamblaje.

que conteniendo la tipología IMB 1, ha sido relacionada con la reforma realizada en Santa Eulalia por el obispo Fidel ¹²⁸². En esta misma segunda oleada fueron transformadas las tipologías IMB 9 –de la que surgirá una más fácilmente realizable IMB 6- y la IMB 4. Esta última había ofrecido una serie de posibilidades derivadas del enriquecimiento del ojal que dieron como resultado IMB 3 y la espectacular IMB 7.

Habida cuenta que IMB 1 había pasado a ser uno de los referentes visuales de mayor intensidad a lo largo del segundo estilo emeritense, no es en absoluto aventurado afirmar que este modelo se convirtió en el patrón de referencia dominante para la reproducción de imbricaciones en las realizaciones venideras. De esta forma, una tercera y última oleada de imbricaciones fue aun atesorada por los talleres emeritenses entre los primeros años del siglo VII y posiblemente hasta bien entrado el VIII. A partir de una sencilla alteración compositiva de IMB 1 se obtuvo IMB 5 y por combinación con otras unidades icónicas, IMB 11. Del sometimiento de IMB 1 a una profunda estandarización se obtuvo la tipología IMB 12, que pudo haberse convertido en un revulsivo habitual en el momento en el cual las imbricaciones fueron desviadas de manera paulatina a superficies secundarias, fundamentalmente a impostas, soporte donde se constata alrededor de un quince por ciento de las acuñaciones de esta fórmula ornamental¹²⁸³. En esta última fase y como resultado indirecto de los ensayos previos propuestos para el enriquecimiento de los ojales (IMB 3 y 7) habría de obtenerse la tipología IMB 14.

	300	400	500	600	700	800
IMB-1						
IMB-2						
IMB-3						
IMB-4						
IMB-5						
IMB-6						
IMB-7						
IMB-8						

¹²⁸² L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 151.

¹²⁸³ Las principales y más estandarizadas tipologías de imbricación van a protagonizar una auténtica diáspora que habrá de conducir las hacia casi cualquier tipo de soporte en todo el área peninsular entre los siglos VII y X.

IMB-9								
IMB-10								
IMB-11								
IMB-12								
IMB-13								
IMB-14								

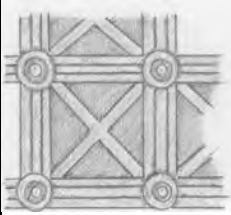
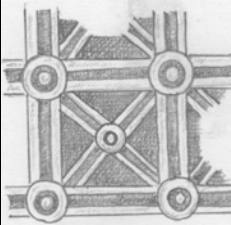

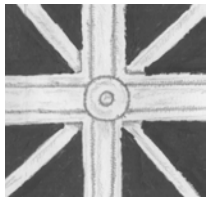
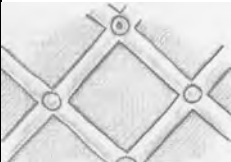

dinamización de vanos en ámbitos religiosos, civiles y residenciales asociables a casi cualquier condición socio-económica, serán los decoradores tardorromanos quienes hayan de dotarle de una nueva significación. Ello se debió fundamentalmente a los procesos de jerarquización espacial derivados de la compleja retórica ceremonial que se había iniciado en época diocleciana. Así, el diseño de una parte muy significativa de las piezas de mobiliario destinadas a la acotación de espacios para la representación se basó en la retícula a lo largo de todo el siglo IV, momento en el cual se generalizaría su reproducción en piedra con el fin de dotar al objeto en cuestión de una mayor prestancia. Esta tendencia explicaría, por ejemplo, la profusión de este tipo de paneles en el basamento del obelisco de Teodosio I. La ciudad de Mérida, no lo olvidemos, capital de la *Diocesis Hispaniarum*, habría de presentar una singular a la par que lógica predisposición a la incorporación de este tipo de recursos atendiendo a su rango político y cultural, de manera que la retícula entendida como elemento visual asociado a la *Auctoritas* hubo de ser conocida en la capital del Guadiana durante todo el siglo IV, momento en el cual consideramos han de ser adscritos algunos de los fragmentos escultóricos que conservamos. A lo largo de la quinta centuria se produjo su traslado a la escena espacial cristiana, en la cual es posible que la retícula llegase a desempeñar una función visual y simbólica semejante a la que habíamos asignado a las imbricaciones.

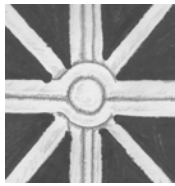

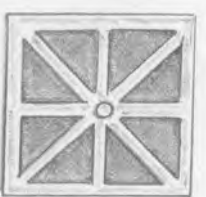
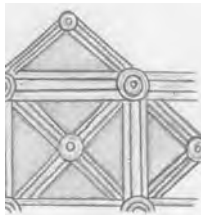
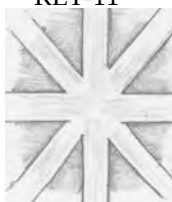
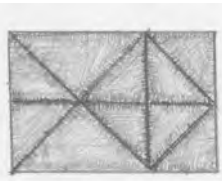
Habíamos llegado a la conclusión de que los ascendentes icónicos que habían determinado la configuración de círculos enfilados e imbricaciones podían localizarse en las realizaciones musivas y pictóricas, así como en los trabajos de orfebrería y metalistería. En el caso de la retícula, especialmente del desarrollo que esta habrá de experimentar a lo largo de los siglos que nos ocupan, no resulta sencillo individualizar con precisión fuentes concretas más allá de los paneles metálicos y de madera. Al tratarse de un enunciado en esencia tan asequible, podemos decir que los procesos imitativos alusivos a la evocación de estos últimos objetos se vieron acompañados de sencillas citas a fórmulas reticuladas vigentes en la plástica indígena desde época inmemorial.

Al mismo tiempo consideramos que los decoradores que trabajaron al servicio de los impulsores de los grandes programas edilicios emeritenses entre las décadas finales del siglo VI y los primeros años del VII adoptaron el modelo de retícula tardorromana atendiendo a las mismas intenciones escenográficas a las cuales esta había servido a lo largo del siglo IV. Es muy probable que la producción de placas de mármol guarnecidas con retículas no desapareciera en la ciudad en el segmento

cronológico que separó ambas fases. Sin embargo, los obradores del siglo VI llegaron a confeccionar modelos de retícula verdaderamente exquisitos partiendo de los originales, modelos que –a diferencia de lo que sucedió con las imbricaciones- los escultores de las generaciones siguientes no supieron o no quisieron preservar.

RETÍCULAS (RET).

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
RET-1 	CV-17	¿Pilastra?/¿Panel parietal?	2	T2
	CV-116	Cancel	2	C2
RET-2 	CV-10	Pilastra	2	T2
	CV-18	¿Pilastra?/¿Panel parietal?	2	T2
	CV-36	¿Pilastra?/¿Panel parietal?	2	T2
RET-3 	MNAR n° inv CE00535	¿Cimacio?	1	T2
RET-4 	CV-180	Cancel	1	C2
RET-5 	CV-177	Placa ¿de cancel?	1	C2
	SE-91/143/147	Placa ¿De cancel?	1	C2
RET-6 	CV-195	Pila bautismal	7	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
RET-7 	CV-181	Placa ¿De cancel?	1	C2
RET-8 	CV-281	Imposta/Cimacio	2	T2
RET-9 	CV-421	Imposta/Cimacio	2	T2
RET-10 	SE-46	Cancel	1	T2
RET-11 	CV-160	Cancel	7	C2
RET-12 	CV-264	Cimacio	7	T2

La clasificación tipológica que aquí presentamos parece confirmar el hecho de que en Mérida las retículas fueron un recurso plástico cuyo nacimiento como ornamento para la escultura ha de localizarse en la producción de placas de mobiliario destinadas a la acotación de espacios en tanto simulación de paneles metálicos. Los modelos de retícula vinculados a esta prístina traslación, presentes todos ellos en

placas, pueden ser englobados en el primer estilo emeritense. Así las cosas, consideramos que las tipologías RET 4, 5, 7, 10 y posiblemente 11, fueron los primitivos cuños icónicos del ornamento reticulado en la ciudad durante la tardoantigüedad. En estos ejemplos –salvo en RET 11– puede constatar el fuerte grado de dependencia que el formato manifestó para con los modélicos soportes en metal, habiéndose reproducido sobre su superficie diferentes tipos de acanaladura, así como nudos circulares en las intersecciones de los brazos. Las particulares exigencias derivadas de la necesidad de evocar el metal han determinado igualmente el empleo de la segunda talla tapizante sobre la práctica totalidad de las superficies. Existen muchas posibilidades de que la realización de paneles con retícula perforados quedase únicamente circunscrita a esta primera fase atendiendo a los mismos presupuestos que habíamos observado para el estudio de las imbricaciones.

De entre los primitivos cuños icónicos que hemos identificado, aquel que tal vez resulte de mayor interés sea RET 10, verificado sobre uno de los frentes mayores que ornan una placa aparecida en el curso de las excavaciones realizadas en la basílica de Santa Eulalia. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que esta pieza en concreto debió ser uno de los primeros ejemplos del empleo de este recurso visual en un espacio de culto cristiano, pudiendo haber sido realizada *ex profeso* para el programa de decoración escultórica que contuvo el primitivo edificio. Al mismo tiempo, consideramos que la tipología reticulada reproducida en este fragmento constituye un ascendente directo de los modelos RET 1 y 2, realizados muy posiblemente en la fase de los grandes obispos, momento en el cual la retícula continuó siendo empleada para el embellecimiento de placas de cancel y de otras superficies íntimamente vinculadas al plano parietal. Su utilización en este contexto hubo de redundar en las intenciones dirigidas a incrementar la *dignitas* del inmueble a guarnecer, atendiendo a un eficiente mecanismo de asociación entre el empleo de esta fórmula y su significado en el remanente icónico de raíz tardorromana. De un proceso de interpretación semejante pero sustancialmente simplificado de los primitivos cuños icónicos habrían de resultar asimismo las tipologías RET 8 y RET 9.

Es de resaltar el hecho de que, a diferencia de lo que sucedía con las imbricaciones, las retículas de condición mimética no experimentaron un salto manifiesto hacia superficies secundarias. Estimamos que esta particularidad puede ser un indicativo lo bastante esclarecedor como para barajar la posibilidad de que si bien la voluntad de imitar texturas propias del metal continuó existiendo eventualmente en los talleres locales a lo largo de los siglos que estaban por venir, la predisposición a

simular objetos concretos realizados en otros materiales fue desapareciendo entre los obradores en el transcurso de la séptima centuria. A pesar de ello, las retículas siguieron estando presentes en el inventario ornamental emeritense a través de un abanico de fisonomías más modestas y sumarias. En su constitución jugó un papel decisivo la asequibilidad reproductiva del motivo, así como lo que debió ser una síntesis entre las más sencillas retículas empleadas por los decoradores romanos y aquellas presentes en los más primordiales repertorios ornamentales de lo que podríamos definir como folklore ornamental. De esta cultura plástica elemental surgieron RET 3 y muy posiblemente RET 6 y 12, cuya adscripción cronológica resulta poco menos que comprometida por motivos obvios¹²⁸⁵.

	300	400	500	600	700	800
RET-1						
RET-2						
RET-3						
RET-4						
RET-5						
RET-6						
RET-7						
RET-8						
RET-9						
RET-10						
RET-11						
RET-12						

2.1.4. Trenzados (TRE).

Nos encontramos ante uno de los motivos geométricos que, ya sea a causa su abundante presencia, o bien por las múltiples variantes morfológicas que presenta a lo

¹²⁸⁵ El empleo de retículas elementales es harto frecuente a lo largo de toda la Alta y Plena Edad Media en Hispania, ya sea en programas escultóricos debidamente planificados y preconcebidos, como en cualquier tipo de expresión gráfica de carácter espontáneo. En este último contexto son infinitud los grafiti que, atendiendo a diversas motivaciones para su realización, pueden ser inventariados en toda la Península Ibérica. Encontramos dos ejemplos muy ilustrativos al hilo de este tipo de prácticas en el claustro alto del monasterio de Santo Domingo de Silos (Fig. 217) y en la fachada sur de la ermita de San Frutos de Duratón (Fig. 218).

largo de la Antigüedad y de la Edad Media, ha dado pie a un mayor número de especulaciones acerca de sus posibles orígenes y de su hipotético discurrir iterativo en tanto patrón icónico elemental y al mismo tiempo global. La fabricación de cuerdas en tiempos prehistóricos supuso la creación de un enunciado icónico artificial concebido en origen a efectos pragmáticos. Más adelante, el referente físico del cordaje fue trasladado a otras superficies en las cuales, desprovisto ya de su primitiva condición utilitaria, hubo de constituirse como una unidad ornamental *de facto*. Mientras que los egipcios hicieron un uso poco más que testimonial de las trenzas, todo parece indicar que fueron los decoradores mesopotámicos quienes prestaron una mayor atención a las posibilidades plásticas que este elemento estaba en grado de ofrecer. A finales de la Edad del Bronce fue adoptado, por ejemplo, por los orfebres micénicos, y ya en la Edad de Hierro se constata su utilización como recurso ornamental para la escultura en la Península Ibérica¹²⁸⁶.

Desde época pre-clásica, los decoradores griegos habrían de emplearlo solamente de manera coyuntural¹²⁸⁷. Esta misma condición subsidiaria es la que le fue conferida a los motivos de trenza en la plástica oficial a lo largo del Alto Imperio. A pesar de que durante esta larga fase los trenzados desempeñaron funciones ornamentales meramente accesorias, el repertorio de variantes morfológicas que había sido atesorado a la altura de la tercera centuria de nuestra era no habrá de diferir en esencia del que emplearán los artistas altomedievales.

Asimismo, es preciso señalar que en época bajoimperial, conforme los inventarios geométricos iban ganando terreno a la hora de guarnecer superficies, las trenzas –sobre todo aquellas de traza multilineal y composición multi-nudo– estaban llamadas a convertirse en uno de los enunciados ornamentales más recurrentes, siendo empleadas preferentemente por los talleres mosaistas con el fin de dinamizar grandes orlas y cenefas. Esta última particularidad puede ser observada sin ir más lejos en la propia ciudad de Mérida, tal y como se pone de manifiesto en los mosaicos de la casa del Anfiteatro, en el mosaico de los Aurigas (Fig. 008), en el mosaico sepulcral aparecido en las excavaciones de la basílica de Santa Eulalia (Fig. 023); y en escultura, en varias de las superficies que ornatan los paneles realizados con motivo de la reforma del teatro a principios del siglo IV (Fig. 107).

¹²⁸⁶ Citaremos como ejemplo su presencia en un capitel procedente de Osuna (Sevilla), conservado actualmente en el MAN (nº inv. 38420) y ejecutado en algún momento entre el segundo cuarto del siglo IV a. C. y el último del siglo III a. C.

¹²⁸⁷ A. RIEGL, 1980 (1893), pp. 62-63.

En más de una ocasión se ha tratado de vincular el empleo de trenzas en las piezas emeritenses con hipotéticos procesos de interrelación artística conducentes a dicha práctica, o incluso con la posible propagación de los trenzados de Mérida hacia el septentrión peninsular¹²⁸⁸. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que cualquier tipo de discurso difusionista o atribucionista elaborado a partir del análisis de los motivos trenzados presenta un grado muy elevado de contingencia. Muy pocos son los enunciados geométricos que presenten mayor asequibilidad para la reproducción que el que ahora nos ocupa. Es más, de la propia condición elemental que caracteriza a este motivo se deriva el alto índice de variabilidad al que él mismo puede llegar a ser sometido. Por esta razón, consideramos que un estudio de los trenzados dirigido a individualizar posibles secuencias evolutivas desde las morfologías que estos presentan, no solamente conlleva el riesgo de obviar los tres factores principales que enunciábamos para el análisis de las influencias artísticas en contextos geográficos amplios sino incluso regionales o locales¹²⁸⁹.

De la misma manera que sucedía con los motivos que hemos analizado hasta el momento presente, los trenzados se manifiestan en la escultura emeritense a partir de dos grandes sustratos referenciales previos. Así, al componente romano hemos de añadir nuevamente el importantísimo sedimento icónico de ascendencia popular y artesanal, y también el constituido por los recursos ornamentales presentes en las artes del metal. A través del desarrollo de las diferentes fórmulas trenzadas contenidas en estos dos últimos ámbitos es posible comprender mejor el impulso que este tipo de enunciado recibió para la puesta en marcha de su gradual desregularización compositiva durante la época medieval. De esta forma, muchas de las trenzas pasaron a convertirse en estructuras despejadas -en ocasiones compuestas de no más de dos módulos- cuyas aperturas axiales fueron ocupadas por otras unidades decorativas¹²⁹⁰. Igualmente, mientras que en el arte de irlandés, carolingio o longobardo los primitivos trenzados no habrían de tardar en servir como base para elaborar complejas

¹²⁸⁸ Sobre este último particular, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 337.


¹²⁸⁹ Además de estar presente en paneles de mosaico aparecidos en la práctica totalidad del territorio peninsular, su presencia en la escultura tardoantigua y altomedieval hispánica es verdaderamente abrumadora. Atendiendo a criterios compositivos de condición análoga, las trenzas aparecen con profusión en toda el área lusitana -Mérida, Évora, Almendral, el Trampal, Marmelar, Balsemao...- y en el resto de centros en los que se han encontrado restos de escultura ornamental susceptibles de ser adscritos al período que nos ocupa. A pesar de que la lista de lugares sería interminable, citaremos de entre los más significativos el área toledana en su totalidad, San Juan de Baños, Segóbriga, Valeránica, Tarragona, Barcelona o Córdoba.

¹²⁹⁰ Este patrón compositivo fue uno de los más empleados por los escultores hispánicos con posterioridad al siglo VIII, especialmente en el ámbito astur.

composiciones multi-nudo¹²⁹¹, es preciso señalar que la continuidad lineal de la trenza en el aspecto morfológico fue debidamente explotada en todo el ámbito mediterráneo atendiendo a distintas motivaciones y alcanzando resultados de muy diferente condición¹²⁹².

Por último, consideramos que la gran abundancia de motivos trenzados a lo largo del período que nos ocupa atiende a cuestiones de índole fundamentalmente pragmática. Debido a su propias cualidades elementales, las trenzas presentaban un excelente grado de adecuación, perpetración y reproducción fueran cuales fueran las condiciones técnicas, instrumentales o de capacitación del artífice en un momento dado. De alguna manera, podríamos decir que los trenzados resistieron a casi cualquier eventualidad que se cerniese sobre un contexto ornamental determinado ¹²⁹³. Consideramos de gran importancia entender este último particular a la hora de analizar el desarrollo de este enunciado en la producción emeritense.







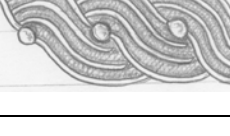
TRENZADOS (TRE).

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	SE-139	Imposta	5	T1
	CV-130	Placa-nicho	5	T3
	CV-131	Placa-nicho	5	T3

¹²⁹¹ Este tipo de composición no es tan frecuente en el dominio hispánico, donde cabe destacar, por ejemplo, la reproducida en un tablero conservado en el Museo de León procedente de San Adriano de Boñar (Fig. 219).

¹²⁹² Buena parte de los principios estilísticos y compositivos que habían regido la reproducción de trenzas a lo largo de la tardoantigüedad estuvieron vigentes en el nacimiento y ulterior desarrollo de la lacería islámica. Mientras que la mayoría de estos trabajos presentaban una expansión de las líneas *ad infinitum* sobre el plano, en otros contextos las trenzas fueron reducidas a su mínimo despliegue, redundando en la producción de enunciados muy sencillos, de entre los cuales el más conocido sea tal vez el famoso nudo de Salomón, conocido desde tiempos inmemoriales y empleado aún en el siglo XVI en recintos conventuales del virreinato de Nueva España con un sentido apotropaico, [en línea] A. RUSSO, “Activar el monumento. La narración figurativa de los graffiti novohispanos”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Optika –Exposiciones virtuales, 2005, disponible en internet: <http://nuevomundo.revues.org/641>. Consultado el 2 de febrero de 2012.

¹²⁹³ En el momento en el cual los talleres de escultura ravenaicos se encontraban cuantitativamente hablando en el nadir de su declive –a lo largo de los siglos VIII y IX-, las trenzas fueron una de las escasísimas fórmulas decorativas que habían sobrevivido a la depuración sumaria del inventario ornamental iniciada en la segunda mitad del siglo VI.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
TRE-3 	CV-176	¿Placa?	7	C2
TRE-4 	CV-183	Nicho	5	T3
	CV-184	Nicho	5	T3
TRE-5 	CV-185	Nicho	5	T3
TRE-6 	CV-242	Imposta	5	T2
	CV-277	Imposta	5	T2
	CV-305	¿Imposta?	4	T1
	CV-360	Imposta	5	T1
	CV-361	¿Imposta?	5	T2
	CV-362	Imposta	5	T2
TRE-7 	CV-278	Imposta	5	T2
TRE-8 	CV-92	Pieza de ensamblaje	1	C2
TRE-9 	CV-178	Placa	7	T2

Resulta verdaderamente esclarecedor el hecho de que todas las tipologías de trenzado que acabamos de ver puedan ser englobadas -excepto una de ellas- en piezas que hemos considerado realizaciones del cuarto y sobre todo del quinto estilo emeritense. Tal y como habíamos indicado con anterioridad, el motivo fue sobradamente conocido en la ciudad durante época romana, habiéndose alcanzado al

final de la misma lo que debió haber sido un significativo acopio de variantes morfológicas. No obstante esta circunstancia, los enunciados basados en la trenza continuaron manteniendo su condición meramente accesorio a lo largo de los siglos V y VI. Si tenemos en cuenta el tipo de ejecución técnica, y sobre todo los motivos que acompañan a la tipología TRE-8 -hojas verticiladas y flores cuadripétalas representadas en perspectiva de arriba a abajo con simulación naturalista de los estigmas-, podremos afirmar que esta morfología fue empleada con casi toda seguridad por los artífices del primer y tal vez del segundo estilo emeritense¹²⁹⁴. Existe igualmente la posibilidad de que TRE-3 y sobre todo TRE-9 fueran una consecuencia directa de la pervivencia de determinados criterios de representación de la trenza tardorromana en algún momento entre los siglos V y VI¹²⁹⁵.

Paralelamente al decaimiento que padecieron las actividades constructivas en la ciudad desde los años centrales del siglo VII, se había producido como vimos un proceso de selección de enunciados ornamentales que afectó de forma considerable a la cuantía de motivos que habían sido compendiados hasta entonces por los obradores locales. Es en este precario contexto productivo en el que consideramos fueron desarrolladas la mayor parte de las tipologías de trenzados que hemos tenido ocasión de inventariar. El abandono –en ocasiones provisional- de algunos enunciados complejos y de determinadas composiciones geométricas medianamente sofisticadas coadyuvó de manera sustancial al auge de motivos trenzados muy sencillos y en progresiva tendencia a la renuncia de las primitivas estructuras compositivas que hubieron caracterizado a estas unidades en origen. Es por ello por lo que consideramos que en un contexto ornamental de baja intensidad como fue la segunda mitad de la séptima centuria y las primeras décadas de la octava surgieron tal vez en primer lugar las tipologías TRE-6 y 1.

A estas siguieron, posiblemente tan solo una generación más tarde, TRE-7, 2, 4 y 5. La primera de ellas se erige como uno de los más elocuentes testimonios de cara a comprender los procesos que terminaron configurando la corriente abstraizante en Mérida, pues tal y como podemos observar, la trenza ha perdido sus ligaduras y se ha convertido en una secuencia de círculos concéntricos semejantes a los que podemos encontrar, por ejemplo, en algunos restos escultóricos del conjunto de Algezares. TRE-4,

¹²⁹⁴ Un formato de trenza muy semejante a TRE-8 lo encontramos esculpido en uno de los frentes del llamado sarcófago de Valentiniano III, custodiado en el Mausoleo de Gala Placidia.

¹²⁹⁵ En el caso de TRE-3 conviene señalar que la reducción de la trenza a una “ese” de bucles cerrados en espiral es muy frecuente en el dominio de la orfebrería, así como en realizaciones escultóricas de época bajoimperial en las cuales artífices con una baja cualificación técnica trataron de imitar determinados enunciados comúnmente presentes en la relieve romana.

5 y especialmente 2 serían un buen ejemplo a la hora de ilustrar el término de esta fase, anunciándose en ellas la inminente supremacía de la tendencia que condujo a la reordenación de las unidades ornamentales. En este sentido no deja de resultar llamativo el hecho de que las trenzas vuelvan a ser empleadas como elementos complementarios de otros enunciados constituyentes de nichos y de placas nicho, después de haber sido durante mucho tiempo preferentemente alojadas en impostas y piezas afines.

	300	400	500	600	700	800
TRE-1						
TRE-2						
TRE-3						
TRE-4						
TRE-5						
TRE-6						
TRE-7						
TRE-8						
TRE-9						

2.1.5. Contarios (CON).

Entendemos que las hipótesis barajadas en su momento por Cruz Villalón al hilo del origen y posible evolución de este motivo ornamental en la Península Ibérica continúan gozando a día de hoy de plena validez en líneas generales. Dicha autora propuso establecer una relación directa entre la materialización de estos esquemas seriales sobre la piedra y las labores destinadas a la realización de husos y cuentas, localizando en la mesa de altar de Rubí (Barcelona) uno de los primeros ejemplos de esta práctica en Hispania, y caracterizando su presencia en las piezas emeritenses como el resultado de una corriente análoga que habría de ser continuada fundamentalmente por los talleres toledanos¹²⁹⁶. En efecto, consideramos que la reproducción de contarios en la escultura de Mérida responde a una voluntad explícita de simular sobre el

¹²⁹⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 354.

mármol determinados procesos técnicos empleados para la manufactura y ulterior exhibición de joyas y otros productos de pedrería.

Al igual que sucede con una parte muy significativa de los motivos geométricos que estamos analizando en el presente apartado, hemos de entender que la presencia de contarios en la escultura arquitectónica tardoantigua atiende al hecho de que este formato en particular se adecuaba con extraordinaria conveniencia a algunas de las intenciones estéticas que más ostensiblemente caracterizaron a este período de la historia del ornamento. La utilización de contarios en superficies esculpidas viene a ejemplificar una vez más el gusto tardorromano por evocar sobre la piedra otros productos de condición mueble realizados en materiales duros –preciosos y semi-preciosos- cuya confección estaba sujeta a una serie de parámetros basados en la secuencialidad y en la serialización. La aceptación de estos principios cuasi industriales, empero, no conllevaba ni mucho menos una renuncia a la puesta en valor de la materia prima componente del objeto ni a la sublimación de los estímulos ópticos y táctiles derivados de su contemplación. Buena muestra de estos presupuestos estéticos nos la ofrece el llamado Díptico de Ariadna, conservado en el Museo Bargello de Florencia y realizado en el último tercio del siglo V. En él podemos observar hasta qué punto las labores de pedrería articuladas acorde a las premisas que acabamos de enunciar convierten a las secuencias de cuentas en un verdadero *leitmotiv* que dota de unidad y coherencia a las distintas partes que componen la imagen de la supuesta emperatriz (Fig. 220).

Si bien la función estructural de los contarios es fácilmente apreciable en varias de las representaciones contenidas en los trabajos de eboraria de los siglos V y VI¹²⁹⁷, es muy probable que los decoradores empezaran a considerar el rendimiento ornamental derivado de la simulación de cuentas sobre superficies bidimensionales al menos desde los años de la Tetrarquía. Así, en el siglo III se constata su uso en el ornato de algunos capiteles¹²⁹⁸ cuyo cáliz se ciñe con secuencias de cuentas que durante época altoimperial habían estado destinadas casi exclusivamente al eventual embellecimiento de elementos arquitectónicos de carácter secundario como toros o escocias¹²⁹⁹. El tránsito de los contarios desde zonas externas o limítrofes hacia el espacio principal de

¹²⁹⁷ Podemos verificar esta particularidad en dípticos de marfil como el Symmachi, el de Probus o el de Clementius.

¹²⁹⁸ E. DOMÍNGUEZ PERELA, 1987, fig. 85. En el Museo Arqueológico de Córdoba se conservan algunos buenos ejemplos de esta tendencia (v. g. n° inv. CE030347 o CE000753) que habría de continuar de forma casi ininterrumpida hasta época califal (n° inv. 003469).

¹²⁹⁹ Tal y como se observa en algunos de los restos escultóricos romanos encontrados en Mérida o en Medellín.

los capiteles ha de ser entendido como una de las múltiples consecuencias resultantes del progresivo abandono de determinadas composiciones ornamentales de carácter plurisecular a lo largo del siglo IV, entre ellas la moldura de perfil clásico. En época constantiniana y post-constantiniana los contarios hubieron de adquirir un notable protagonismo en el ornamento de superficies horizontales¹³⁰⁰, pasando a convertirse en uno de los referentes visuales más generalizados en las realizaciones teodosianas y justinianeas. En estas últimas las secuencias de cuentas realizaron preferentemente funciones de demarcación perimetral¹³⁰¹, de tal forma que aquellos enunciados orlados por contarios quedaran sutil pero firmemente resaltados y dignificados¹³⁰².

Tal y como sucedía en los paneles de los dípticos consulares, los contarios de pedrería jugaron un papel determinante en la configuración escenográfica de los programas de mosaico parietal alojados en edificios ravenaicos como San Apolinar in Classe o el Baptisterio Neoniano. Este último ejemplo muy bien puede servirnos para ilustrar hasta qué punto los contarios y las disposiciones de joyas en secuencia serial se habían convertido en instrumentos predilectos a la hora de enfatizar el protagonismo de determinados espacios ornamentales y figurativos. Algunas representaciones contenidas en el segundo cuerpo del Baptisterio Neoniano resultan verdaderamente elocuentes de cara a explicar el significado visual de los contarios reproducidos en piezas hispanas como el tablero de altar de Rubí e incluso el de Casa Herrera¹³⁰³.

Así pues, consideramos que los contarios emeritenses pueden ser explicados en tanto unidades icónicas cuya principal razón de ser a efectos simbólicos y funcionales fue desarrollada por los decoradores de la romanidad tardía y generalizada en todo el

¹³⁰⁰ Es innegable el protagonismo de los contarios en las labores de moldurado contenidas en los restos escultóricos del propileo que daba acceso a la primitiva Santa Sofía. Esa misma tendencia habrá de ser advertida en el programa ornamental planificado algunas décadas más tarde para San Juan de Estudios, también en Constantinopla.

¹³⁰¹ Los decoradores sasánidas asignaron a los contarios análogas funciones de enmarque, tal y como puede apreciarse en algunos de los trabajos de estuco que aparecieron en Ctesifonte.

¹³⁰² Existe la posibilidad de que el empleo de contarios en la escultura arquitectónica se encuentre íntimamente vinculado a los grandes cambios que en los usos indumentarios habían venido produciéndose en Occidente desde que diera comienzo la baja romanidad. Si bien no podemos descartar la hipótesis de que series de cuentas enhebradas en hilvanes pudieran haber servido para enmarcar determinadas superficies privilegiadas de representación –por ejemplo, placas alojando epigrafía o imágenes–, consideramos que el empleo de contarios o accesorios equivalentes ha de ser entendido como parte de una dinámica conducente a satisfacer la necesidad funcional y al mismo tiempo estética de acotar y definir cada una de las partes que componen el vestuario. A pesar de que esta coyuntura pueda parecer insustancial e incluso peregrina, su importancia es fundamental a la hora de individualizar algunos de los más importantes rasgos definitorios de lo que podríamos llamar un gusto artístico genuinamente tardoantiguo, H. MARROU, *Décadence Romaine ou Antiquité Tardive, IIIe-Vie siècle*, Paris, 1977, pp. 18-20.

¹³⁰³ Nos estamos refiriendo a las series de pedrería que ornan el frente de los templetes fingidos, y más concretamente a aquellos dispuestos en los bordes de los tableros de las dos *tabulae* sobre las cuales descansan los evangelios de San Juan y de San Marcos en los mosaicos del Baptisterio Neoniano (Figs. 221 y 222).

Mediterráneo durante la quinta y la sexta centuria. Su cometido principal, el resalte de superficies privilegiadas, vendría a explicar su presencia en piezas tales como placas, pilastras o estructuras componentes de altares¹³⁰⁴. Es bastante probable que en algún momento a lo largo de la segunda mitad del siglo VII, la reproducción de contarios se llevase a cabo sin tener ya en cuenta las intenciones plásticas de simulación que originalmente habían garantizado la asociación entre el motivo y el prístino referente objetual. En este contexto post-imitativo la recurrencia a los contarios habrá de adquirir las cualidades de aquello que podríamos definir como una cita visual “prefabricada”. En la mayor parte de los talleres altomedievales hispanos¹³⁰⁵, dicha cita habría de ser abandonada de manera paulatina, o bien sometida a un proceso tendente a la desmimetización de los elementos estructurales que caracterizaron al enunciado primitivo¹³⁰⁶.

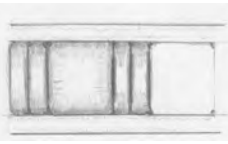

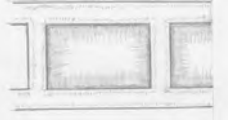
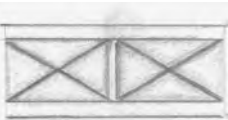
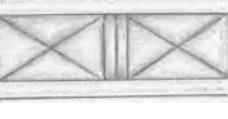
CONTARIOS (CON)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CON-1 	SE-83	Indeterminado	2	C1
	CV-435	Placa parietal	1	C2
CON-2 	SE-406	Indeterminado	2	C1
	CV-1	Pilastra	2	C1
	CV-2	Pilastra	2	C1
	CV-3	Pilastra	2	C1
	CV-4	Pilastra	2	C1
	CV-16	Pilastra	4	C3
	CV-42	Pilastra	2	C1
	CV-141	Placa	2	C1
	CV-182	Nicho	2	C2
	CV-189	Altar	2	C1
	Xenodochium	Pilastra	2	C1

¹³⁰⁴ Además de en determinados ejemplos emeritenses, su presencia en otros altares del área lusitana puede ser constatada en piezas tales como el ara conservada en Villagonzalo, Badajoz (Fig. 223).

¹³⁰⁵ La reproducción de contarios atendiendo a presupuestos sustancialmente imitativos se mantuvo de manera ininterrumpida al menos hasta época plenomedieval en otros ámbitos geográficos tales como el itálico.

¹³⁰⁶ Los talleres toledanos hicieron un uso moderado de los contarios, que reprodujeron atendiendo a criterios miméticos similares a los que vamos a encontrar, por ejemplo, en fragmentos de escultura ornamental aparecidos en Montelios (Fig. 224) o en San Juan de Baños (Fig. 225). No podemos precisar, sin embargo, en qué medida los contarios esculpidos en época altomedieval fueron el resultado de eventuales copias literales y directas de los modelos preexistentes.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CON-3 	CV-28	Pilastra	3	T2
	CV-15	Pilastra	4	C1-T2
CON-4 	CV-35	Pilastra	4	C3
CON-5 	CV-44	Pilastra	5	T2
	CV-435	Placa parietal	1	C2
CON-6 	CV-38	Pilastra	2	C1
	CV-401	Pilastra	2	C3
CON-7 	CV-5	Pilastra	2	T2
	CV-6	Pilastra	2	T2
	CV-115	Placa	2	T2
	CV-136	Placa	2	C1
	CV-137	Placa	2	C1

Si consideramos que la mayor parte de los contarios que hemos catalogado se encuentran alojados en pilastras pertenecientes al segundo estilo emeritense, podremos afirmar que el empleo de este motivo se desarrolló en un contexto ornamental relativamente restringido y en un segmento cronológico asaz delimitado. La presencia de contarios enmarcando otras unidades decorativas es prácticamente indisoluble del período neoclásico en la escultura local, desarrollado entre los obispos de Paulo y Masón y caracterizado entre otras cosas por la recuperación y puesta en valor de determinadas formulaciones icónicas propias de la cultura decorativa bajoimperial. El empleo de las tipologías CON-1 y 5 en una de las piezas más representativas del primer estilo emeritense como es CV 435 evidencia hasta qué punto los decoradores

del siglo V y de las primeras décadas del VI conservaron en sus repertorios un volumen relativamente elevado de los enunciados visuales que desde la tercera centuria habían caracterizado a los más elevados estratos de la iconosfera. De esta forma, cuando se emprendió la planificación de los programas decorativos que habrían de albergar los edificios construidos bajo la égida de las grandes figuras del episcopado local, la recurrencia a órdenes de contarios hubo de ser tenida muy en cuenta en tanto sinónimo de excelencia en el vocabulario del exorno.

Fue en esta tesitura en la cual se potenció la simulación de cuentas y de series de pedrería sobre el mármol. Estos esquemas fueron empleados como un recurso de carácter auxiliar destinado a enfatizar otros enunciados privilegiados que se encontraban reproducidos a su vez en piezas de superior condición simbólica y funcional como pilastras, placas, nichos y altares. Teniendo en cuenta las siete tipologías de contario constatadas en el taller emeritense resultaría poco menos que arbitrario tratar de proponer una secuencia evolutiva articulada sobre la base de las diferencias morfológicas existentes entre las mismas. Además de que a tenor de los análisis técnicos y estilísticos la mayoría de ellas debió ser realizada entre las décadas finales del siglo VI y primeras del VII, creemos que todas, sin excepción, derivan directamente de modelos de serie que, si bien ejecutados de manera intermitente, nunca llegaron a desaparecer de los repertorios ornamentales desde su generalización en época imperial.

Un comentario a parte tal vez deban merecer las tipologías CON 6 y 7, ya sea por el hecho de estar contenidas en piezas que estimamos de singular trascendencia en el plano simbólico -CON-7 aparece enmarcando algunos de los más bellos ejemplos de crismones esculpidos en la colección-, o bien a causa de exhibir una curiosa variante en el tipo de cuentas que contiene la secuencia. Tal y como podemos observar, las cuentas mayores se caracterizan por presentar dos diagonales incisas que se cruzan en el centro del paralelogramo. A pesar de que el facetado de las gemas no se generalizó hasta época bajomedieval, sí sabemos que desde la Antigüedad se conocían diversos procesos orientados a la obtención de determinados efectos visuales mediante el pulimentado superficial de piedras preciosas y semipreciosas. Asimismo, procedimientos mucho más practicables y sencillos hubieron de ser empleados para alcanzar idénticos propósitos en el facetado de cuentas elaboradas con pastas vítreas, resinas, esmaltes e incluso con huesos animales o piedras blandas tales como el yeso. Este tipo de prácticas, realizadas sobre cualquiera de las superficies que acabamos de enumerar, dio como resultado estas dos morfologías, relativamente comunes por otra

parte en aquellos talleres de escultura arquitectónica peninsular que, activos en la antesala del período altomedieval, se encontraban ubicados en áreas en las que existía un importante sustrato de cultura ornamental tardorromana.

	300	400	500	600	700	800
CON-1						
CON-2						
CON-3						
CON-4						
CON-5						
CON-6						
CON-7						

2.1.6. Sogueados (SOG).

Nos encontramos sin ningún género de dudas ante uno de los motivos ornamentales más frecuentemente reproducidos por los talleres escultóricos hispanos durante la tardoantigüedad y la Alta Edad Media. En Mérida, al menos uno de cada diez de los fragmentos escultóricos que han llegado hasta nosotros presenta restos de este enunciado, que fue utilizado sin ir más lejos hasta en una tercera parte de piezas tan significativas como placas o pilastras. Estas observaciones preliminares tal vez puedan sernos útiles de cara a comprender que la presencia de los sogueados en el obrador emeritense no solamente se caracterizó por su elevada densidad numérica, sino al mismo tiempo por su extraordinaria condición longeva.

A pesar de que la configuración básica de un enunciado tan elemental como el que ahora tenemos entre manos encuentra remotas raíces en la historia del ornamento, su asimilación y difusión en determinados sistemas visuales aledaños a la oficialidad debió tener lugar a lo largo de la cuarta centuria. En este sentido es preciso señalar que a diferencia de lo que sucediera con otras fórmulas geométricas tales como las series de cuentas, la reproducción de sogueados responde a un proceso de asimilación mimética con respecto del referente objetual –en este caso un sencillo cordaje- mucho más ambiguo e indeterminado. Así, hasta cierto punto podríamos vincular su uso, por ejemplo, al gran número de columnillas entorchadas que los artífices romanos

confeccionaron desde el siglo IV con fines puramente ornamentales. Sin embargo, la talla de sogueados destinados a la señalización meramente lineal de intervalos bidimensionales atendiendo a unos criterios mínimos de simulación naturalista de cuerdas o bramantes fue un recurso en esencia característico de los decoradores del Mediterráneo Occidental, fundamentalmente itálicos, gálicos, hispanos y norteafricanos¹³⁰⁷.

La generalización de lo que a todas luces pareció ser una propensión manifiesta hacia el empleo de este enunciado en la escultura arquitectónica desde el siglo IV puede ser explicada como el resultado de una implosión de diversas prácticas ornamentales en una sencillísima expresión modular. El enunciado más básico para la reproducción de esta fórmula se encuentra en la imitación de un cordaje sobre cualquier tipo de superficie –piedra, barro, madera, pintura etc.-, lo cual propició su uso en cualquier contexto artístico de carácter popular, tal y como puede verse en un buen número de estelas y de otras manifestaciones esculpidas en áreas relativamente poco romanizadas de la Península Ibérica¹³⁰⁸.

Al mismo tiempo, los sogueados fueron asimilados por los decoradores que trabajaron para la oficialidad tardorromana atendiendo, a nuestro entender, a diversos presupuestos. En primer lugar es preciso señalar que esta fórmula aparece en varios mosaicos desde el siglo III como un sencillito sucedáneo de los trenzados multilineales. A su vez, el sogueado no difería en esencia a nivel morfológico de determinadas composiciones seriales propias del arte clásico tales como las estrígiles, muy utilizadas por otra parte para decorar frentes de sarcófagos durante todo el período bajoimperial. Por último, y lo que creemos más importante, las secuencias de sogueados se encontraban en grado de satisfacer algunos de los más característicos anhelos del gusto estético tardoantiguo.

A lo largo del siglo IV se hace cada vez más patente la existencia de determinadas tendencias y recursos plásticos cuyos planteamientos diferían

¹³⁰⁷ María Cruz realizó una importante labor de individualización de los sogueados del norte de África que le llevó a detectar su presencia incluso en determinadas realizaciones de época púnica y neo-púnica. Esta última circunstancia pone de manifiesto hasta qué punto la utilización de sogueados se encontraba profundamente arraigada en las tradiciones ornamentales del litoral meridional del Mediterráneo Occidental, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 275.

¹³⁰⁸ Este fenómeno se aprecia con especial clarividencia en determinadas piezas encontradas en la Meseta Norte y en el área que se extiende entre la margen derecha del Duero y la Cordillera Cantábrica. De hecho, cabe señalar que existen muchas posibilidades de que la plurisecular afección a la talla de sogueados en estos ámbitos geográficos desempeñase un papel ciertamente significativo en la serialización que de este mismo elemento habrán de llevar a cabo los decoradores al servicio de las élites astures a partir de la segunda mitad del siglo VIII, J. PUIG I CADAFALECH, 1961, p. 123, M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 351.

esencialmente de los patrones ornamentales derivados de las tradiciones helenísticas. Uno de estos síntomas fue la progresiva renuncia a todos aquellos rasgos que contribuyesen a la explicitación del movimiento. En su lugar fue privilegiada una iconorritmia basada en la invariabilidad en la cual, no obstante, había cabida para cualquier tipo de flujo visual siempre y cuando este emanase desde la propia condición estática del enunciado ornamental en cuestión. El sogueado en su versión más genuina, es decir, aquella en la cual se emplea una secuencia de eses isométricas y bien definidas, constituye una cadencia de extraordinarias propiedades para la consecución de las metas estéticas que acabamos de definir.

A lo largo del siglo V, momento en el cual se manifestó con mayor enjundia la convergencia entre los usos decorativos oficiales y aquellos que hasta entonces no lo habían sido, la recurrencia a los sogueados pasó a convertirse en un verdadero elemento caracterizador de las prácticas ornamentales desarrolladas en Occidente. En este sentido, los ejemplos que de este enunciado podemos encontrar en la colección emeritense no suponen ninguna excepción en líneas generales.

SOGUEADOS (SOG)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-123	Placa	2	C1
	CV-125	Placa	2	C1
	CV-126	Placa	2	C1
	CV-127	Placa	4	T2
	CV-128	Placa	4	T2
	CV-129	Placa	3	T2
	CV-354	Indeterminado	4	T2
	CV-407	Placa	2	C1
	SE-37	Placa (¿Parietal?)	1	C2
	SE-38	Placa	1	C2
	SE-45-122-436	Placas	1	C2
	CV-164	Placa	1	C2
	CV-205	Placa	3	T2
	CV-435	Placa parietal	1	C2
	SE-68	Placa	3	T2
	CV-115	Placa	2	T2
	CV-161	Placa	5	T2
	CV-209	Conducción de agua	3	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-10	Pilastra	2	T2
	CV-11	Pilastra	4	C1
	CV-12	Pilastra	4	C1
	CV-13	Pilastra	4	T2
	CV-24	Pilastra	3	C1
	CV-28	Pilastra	3	T2
	CV-51	Pilarcillo	2	C3
	CV-130	Placa	5	T3
	CV-131	Placa	5	T3
	CV-138	Placa	3	T2
	CV-141	Placa	2	C1
	CV-189	Altar	2	C1
	CV-191	Altar	2	C1
	CV-424	Pilastra	3	T2
	CV-116	Placa	2	C2
	CV-213	Ventana	4	T2
	CV-436	Placa	4	T3

A tenor de la clasificación tipológica que acabamos de exponer, consideramos que el formato SOG-2 fue el primero en ser empleado en Mérida en un contexto arquitectónico genuinamente cristiano-romano. Al mismo tiempo, haciendo un balance de su presencia en los restos de escultura aparecidos en el recinto de Santa Eulalia, existen numerosas posibilidades de que este fuera el modelo de sogueado que se utilizó en buena parte de las labores destinadas al ornato de la primitiva basílica. En algunas de sus apariciones, el motivo se encuentra contenido en una hendidura practicada sobre la superficie de la pieza, presentando siempre un fuerte grado de objetividad informativa con respecto del referente cordado. Consideramos que esta tipología bien pudo encontrarse estrechamente relacionada con la simulación de cordeles empleados en primitivas prácticas rituales cristianas que perdurarían aún en los siglos IV y V. Así, por ejemplo, la pieza SE-38 (Fig. 041) podría estar imitando una suerte de ofrenda floral depositada sobre una superficie horizontal –una mesa o una sepultura- alrededor de la cual habría de disponerse un sencillo bramante destinado a delimitar y a embellecer el objeto contenido, como si del borde de un plato o de una bandeja se tratara¹³⁰⁹.

¹³⁰⁹ El empleo de cuerdas, cordeles o guirnaldas con flecos no debió ser infrecuente en la decoración de interiores arquitectónicos. Un buen ejemplo de este tipo de práctica es el que podemos encontrar representado en la escena del arresto de Santa Perpetua contenida en el frente de uno de los sarcófagos de Quintanabureba (Fig. 226).

Tipos de sogueado prácticamente idénticos al emeritense SOG-2 desde un punto de vista morfológico y funcional los encontramos también en otras piezas hispanas procedentes de emplazamientos como Córdoba, Tarragona o Barcelona, en los cuales las comunidades cristianas locales pusieron en marcha tempranamente toda una serie de empresas edilicias de tipo monumental en el seno de un marco cultural y artístico caracterizado por una profunda romanización. Esta última particularidad vendría hasta cierto punto a confirmar la condición imitativa que distinguió a las primeras series de sogueados entre finales del siglo IV y las primeras décadas del VI.

De este primer formato habrían de derivarse los igualmente imitativos 1, 4, y 5. Mientras que SOG-5 se caracteriza por presentar una textura más prieta entre las llamadas camisas de la cuerda, SOG-1 y 4 presentan como novedad la aparición de dos finos listeles que enmarcando el enunciado, lo cual habría de redundar en el importante papel que les fue asignado a los sogueados a la hora de articular transiciones en detrimento de otros elementos tales como las molduras de tradición clásica.

Entendemos igualmente que estas tres tipologías convivieron en el mismo arco temporal, si bien SOG-4, caracterizado por un mayor desarrollo de los trabajos de incisión entre las camisas del cordaje, estaría relativamente próximo a los cambios que habrán de hacerse patentes en SOG-3. Esta última tipología, concebida en la antesala de una interpretación post-imitativa del motivo, puede ser considerada como la muestra más sumaria del enunciado que ahora analizamos. Elaborado siempre acorde a los preceptos técnicos asociables a la segunda talla tapizante, SOG-3 es un buen ejemplo a la hora de ilustrar el hecho de que no siempre la simplificación de determinados enunciados geométricos de base debe implicar su formulación en un contexto productivo recesivo, tal y como lo pone de manifiesto su presencia en CV-115, realizada muy posiblemente entre los últimos años del siglo VI y primeros del VII.

	300	400	500	600	700	800
SOG-1						
SOG-2						
SOG-3						
SOG-4						
SOG-5						

2.1.7. Espigas (ESP)

La incorporación de este enunciado a los distintos inventarios ornamentales del Mediterráneo tardoantiguo hubo de realizarse atendiendo a una serie de pautas no demasiado distintas de aquellas que condujeron a la sistematización de los sogueados. De hecho, la mayoría de los órdenes de espigas emeritenses no son sino una duplicación especular del sogueado en el eje axial, tal y como tendremos ocasión de comprobar más adelante¹³¹⁰.

Sin embargo, es preciso señalar que en la codificación de esta fórmula decorativa subyace un nuevo remanente icónico de tradición tardorromana, que no es otro que -además del de las propias espigas clásicas- el de la representación en secuencia de hojas lauráceas. Durante buena parte de la Antigüedad, como sabemos, el *laurus nobilis* estuvo íntimamente vinculado a la escenificación visual del poder y de la victoria, siendo precisamente esta cualificación significativa el elemento que explicaría la presencia de dicho enunciado en un sinnúmero de realizaciones plásticas de época romana.

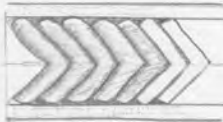



De esta forma, la representación de luréolas continuó siendo relativamente frecuente en época bajoimperial, si bien los distintos cambios operados en los criterios de representación durante este largo período habrían de alterar incluso la fisonomía de los formatos más tipificados del enunciado en cuestión. Así, por ejemplo, en algunas piezas de la eboraria bizantina tales como el Díptico Barberini, las luréolas aún se manifiestan atendiendo a los viejos formatos convencionales de vocación mimética. Resulta no obstante sumamente ilustrativa la evolución que padecieron las luréolas en los talleres escultóricos ravenaicos, en los cuales durante el siglo V el laurel es representado en términos netamente naturalistas, para pasar a convertirse, en el transcurso de la siguiente centuria, en enunciados más próximos a la espiga o a las espinas de pez que a las hojas del *laurus nobilis*, tal y como puede apreciarse en el sarcófago del obispo Ursicino, realizado en los años centrales del siglo VI (Fig. 227). Este fenómeno de desnaturalización también se pone de manifiesto a lo largo del mismo arco cronológico en los formatos de laurel empleados para el ornato de algunos capiteles procedentes de Italia, del Norte de África o del Próximo Oriente¹³¹¹.

¹³¹⁰ Los decoradores astures supieron obtener grandes rendimientos de la duplicación especular del sogueado en el eje axial, tal y como se pone de manifiesto en los programas ornamentales de San Miguel de Lillo o de San Salvador de Valdediós.

¹³¹¹ A lo largo de la Alta Edad Media vamos a encontrarnos todavía con determinadas piezas de escultura en las cuales las luréolas fueron reproducidas acorde a parámetros de representación relativamente naturalistas. Un buen ejemplo de ello se encuentra en la corona triunfal que hace las veces de mandorla en

De la misma manera que sucede con tantos otros enunciados geométricos, las espigas encuentran un sustrato icónico previo e igualmente profundo en las expresiones más genuinas del arte popular. Esta importantísima veta de la memoria visual colectiva confluyó como decíamos con los referentes propios de lo que hubo sido la oficialidad romana fundamentalmente a partir del siglo V. Formatos de espigados muy sencillos hubieron de ser pintados o reproducidos en piedras blandas, terracotas u otros materiales durante la tardoantigüedad y la Alta Edad Media de la misma manera que había venido haciéndose durante siglos para confeccionar adornos personales, amuletos o sencillos abalorios. Consideramos que este tipo de prácticas pudo haber jugado un importante papel en la sistematización de determinadas series de espigas sumariamente más elementales que las que encontramos en Mérida, tales como las que aparecen recogidas en fragmentos procedentes del llamado grupo del Levante¹³¹².

ESPIGAS (ESP)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	SE-136	¿Placa?	5	T2
	CV-117	Placa	2	T2
	CV-118	Placa	2	T2
	CV-119	Placa	2	T2
	CV-120	Placa	2	T2
	CV-124	Placa	2	T2
	CV-285	Cimacio	7	T2
	CV-138	Placa	3	T2
	CV-156	Placa parietal	6	T3
	CV-205	Placa perforada	3	T2
	CV-431	Placa	1	C1

el célebre Altar Ratchis, así como en alguna de las realizaciones llevadas a cabo por los talleres lisboetas activos en época mozárabe (Fig. 228).

¹³¹² Atendiendo a la hechura y a las cualidades plásticas de las series de espigas contenidas en piezas pertenecientes a los conjuntos de escultura de La Albufereta (Alicante), Segóbriga (Cuenca) o el Tolmo de Minateda (Albacete), consideramos que su codificación morfológica ha de encontrarse más próxima a usos artesanales de lo que en otro lugar hemos definido como folklore ornamental que al recuerdo de las lúreolas de tradición romana.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ESP-5	SE-2	Lastra	1	T2
				

Mientras que los modelos ESP-4 y 5 vendrían a confirmar respectivamente la continuidad de los formatos romanos de espigas y de las coronas de laurel en los contextos funerarios tardoantiguos en la ciudad de Mérida, ESP-1 es la tipología que en más ocasiones aparece en la colección local. Su constatación en una serie de placas de factura muy semejante nos lleva a considerar la posibilidad de que fuera este un formato rápidamente tipificado y extendido entre los obradores en un período de alta intensidad productiva, desempeñando un rol evolutivo análogo al que habíamos asignado a las tipologías 1 y 4 de sogueados. En estas piezas dos series de espigas son desplegadas en dirección divergente desde el ápice del semicírculo o de la superficie triangular que jalonan, contribuyendo con este recurso a la creación de un eje de simetría que ha de articular el resto de la estructura ornamental, ardid compositiva que pone de manifiesto el conocimiento que estos artífices tuvieron de los órdenes de espigas y luréolas de época romana. De la misma forma que la tipología 3 de sogueados había supuesto una estilización de los cuños icónicos 1 y 4, ESP-2 se comporta como un equivalente idéntico de este proceso en la representación de espigas, proporcionando a los obradores emeritenses un formato derivado de ESP-1 cuya asequibilidad reproductiva garantizó su conservación a lo largo del tiempo. ESP-3, por su parte, es un buen ejemplo de la supervivencia de determinados sucedáneos derivados de las hojas de laurel romanas empleadas como elemento auxiliar para el encuadre de superficies circulares.

	300	400	500	600	700	800
ESP-1						
ESP-2						
ESP-3						
ESP-4						
ESP-5						

2.1.8. Perlas (PER)

Son este un motivo de cuya problemática interpretación en determinadas piezas de la colección emeritense tuvimos ocasión de ocuparnos con detenimiento en el apartado 2.3. del capítulo tercero. Habíamos concluido entonces en argumentar que su presencia no había de implicar necesariamente una injerencia externa en los obradores locales a tenor de la ejemplar regularidad con la que este motivo se encuentra recogido en piezas escultóricas de toda la cuenca mediterránea desde la Antigüedad hasta el final de la Alta Edad Media.

Esta fórmula en su versión esculpida responde nuevamente en origen al intento de simular aquellas creaciones del adorno personal en las cuales, especialmente desde época helenística, el uso de perlas y el aprovechamiento de las propiedades estéticas de su superficie nacarada había sido especialmente recurrente para la confección de brazaletes, collares y otros enseres de semejante naturaleza. Si bien en la escultura helenística y altoimperial las series de perlas solían encontrarse comúnmente en representaciones realistas de aquellos objetos adornados con este material precioso, en época tardorromana se evidencia un mayor interés por la utilización de las series de perlados en tanto unidades ornamentales autónomas y extraordinariamente versátiles a la hora de articular marcos de muy diversa condición.

Es precisamente en este contexto en el cual los órdenes de perlas fueron asimilados por los primeros decoradores sasánidas, cuyo vocabulario ornamental se encuentra profundamente entroncado con diversos usos decorativos de tradición tardo-helenística¹³¹³. Asimismo, desde el siglo III los propios decoradores romanos empezaron a explotar las cualidades de encuadre que las series de perlados estaban en grado de ofrecer en todo tipo de labores de orfebrería¹³¹⁴, inaugurando con ello una práctica que aún puede ser localizada en algunos de los más sobresalientes trabajos en metal realizados en época visigoda, tal y como se puede apreciar en los elementos pinjantes de la Corona de Recesvinto (Fig. 229).

El salto de los órdenes de perlas a la piedra atendiendo a las cualidades de encuadre que acabamos de comentar debió producirse en esta misma época, generalizándose y sistematizándose dicha práctica a lo largo de los siglos IV y V. Desde entonces, las secuencias de perlas empleadas a manera de orla aparecen en todos y

¹³¹³ El enunciado que ahora estamos trabajando habrá de convertirse en uno de los recursos ornamentales más recurrentes entre los artífices sasánidas a lo largo de cuatro siglos.

¹³¹⁴ Es en esta tradición en la cual pueden ser interpretados los órdenes de perlas prolijamente constatados en el Tesoro de Mildenhall.



cada uno de los dialectos ornamentales post-romanos. Los encontramos en Siria en las iglesias de Behioh, Deir el Seta o Mshabbak, en Constantinopla en los arquitrabes de San Juan de Estudios, en Italia –tanto en Rávena en el siglo V como en los talleres longobardos-, con singular redundancia en la escultura sud-gálica –tenemos ejemplos de perlas en Poitiers, Mazerolles, Nimes, Narbona o Carpentras-, y cómo no en la Península Ibérica.

En este último ámbito geográfico su presencia puede ser localizada en ejemplares del grupo escultórico toledano en época visigótica (Fig. 230), en piezas destinadas al cerramiento de espacios litúrgicos aparecidas en las excavaciones de la Basílica del Anfiteatro de Tarragona (Fig. 231), en Córdoba (Fig. 232), y en varios puntos del área lusitana, entre ellos Mérida. Por esta razón, consideramos que todos aquellos argumentos esgrimidos a favor de una intervención islámica en tanto potencial transmisora o rehabilitadora de este enunciado en el seno de los repertorios ornamentales hispanos no han de resultar ni mucho menos definitivos a día de hoy. A pesar de que su presencia en Mérida sea poco representativa a nivel numérico, y aun constatándose en su mayor parte en piezas que hemos considerado realizaciones de época post-visigoda, los órdenes de perlados debieron estar a disposición de la gran mayoría de obradores mediterráneos ininterrumpidamente a lo largo de toda la Antigüedad Tardía atendiendo, bien es cierto, a un gradiente de empleabilidad difícilmente descifrable¹³¹⁵.

PERLAS (PER)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	SE-44	Placa	6	T3
	CV-91	Cancel	3	T2
	CV-155	Placa	6	T3
	CV-156	Placa	6	T3
	CV-157	Placa	6	T3
	CV-158	Placa	6	T3
	CV-161	Placa	5	T2
	CV-179	Placa	6	T3

¹³¹⁵ Sin ir más lejos, la presencia de series de perlas en ladrillos norteafricanos como los que se conservan en el Museo Arqueológico de Susa, o en ampollas de terracota elaboradas a molde en contextos productivos cuasi industriales técnica y económicamente hablando –como las que se fabricaban en zonas aledañas al santuario egipcio de San Menas desde el siglo V, de las cuales nos han llegado varios ejemplos (Fig. 233), son un indicativo lo suficientemente elocuente del alto grado de recurrencia que este enunciado pudo haber alcanzado en los inventarios ornamentales post-romanos a lo ancho del Mediterráneo.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
PER-2	CV-134	Placa	6	T3
				
PER-3	CV-377	¿Nicho?	6	T2
				
PER-4	SE-44	Placa	6	T3
	CV-156	Placa	6	T3
	CV-130	Placa	5	T3
	CV-131	Placa	5	T3
PER-5	CV-191	Altar	2	C1

Resulta en efecto llamativo que el mayor volumen de perlados de la colección se encuentre alojado en piezas pertenecientes al sexto estilo emeritense, el cual definimos en su momento como un conjunto de realizaciones de época post-visigoda. En dicho sentido, la presencia más característica de este enunciado en la ciudad no es otra que PER-1. Consideramos que esta tipología, que bien pudo haberse derivado de otros órdenes perlados previos tales como PER-5, fue sistematizada en un contexto productivo concreto y bien definido, lo cual habría de justificar su presencia en varias piezas muy semejantes entre sí a efectos técnicos y estéticos. De la misma manera, entendemos que PER-2 y 3 fueron tipologías íntimamente ligadas a PER-1. En el caso de PER-3 subyace una cita fehaciente a las representaciones de gemas en serie, que ya estaban presentes en otras piezas de la colección realizadas seguramente con anterioridad. En cuanto a la tipología PER-4, hemos de señalar que esta fue madurada también en un momento tardío, en el cual comenzó a hacerse patente el aprovechamiento de las cualidades que las perlas aisladas podían ofrecer a la hora de realizar funciones oclusivas.

	300	400	500	600	700	800
PER-1						
PER-2						

PER-3											
PER-4											
PER-5											

2.1.9. Dentados (DNT).





Los dentados o zigzags inauguran un nuevo apartado dentro de la catalogación de motivos geométricos presentes en la escultura emeritense. Con esta fórmula ornamental se ha de iniciar el estudio de todas aquellas unidades caracterizadas ya sea por su escasa presencia cuantitativa en las piezas de la colección, como por el estrecho margen de variabilidad al cual es sometido el enunciado-paradigma, siempre dentro, no lo olvidemos, del muestrario observacional limitado que suponen los restos que han llegado hasta nosotros.

En el caso de los dentados convendría señalar en primera instancia su incuestionable condición marginal en el arte romano de corte oficialista. Es más, podríamos decir que la concreción, asimilación y divulgación de este pretérito patrón decorativo durante época tardoantigua se llevó a cabo a través de códigos visuales y de canales de transmisión vinculados en esencia al folklore ornamental de tradición artesanal, y en último extremo, a la concurrencia de este último en una oficialidad tardorromana cada vez más apremiantemente flexibilizada. De esta forma, el afloramiento que los más elementales esquemas geométricos experimentaron desde la segunda mitad del siglo III constituyó en líneas generales un inmejorable caldo de cultivo para la adopción de fórmulas como el zigzag continuo en los distintos inventarios de motivos destinados al ornato de superficies.

Por nuestra parte creemos que los dentados experimentaron una amplia fase de codificación y propagación gracias a la acción de los talleres cerámicos que, ubicados preferentemente en áreas litorales, comercializaron en medianos radios de acción un importante volumen de productos caracterizados por el bajo coste de su producción y por su confección serial. Entre estos artículos hemos de contar con la presencia entre otras cosas de ladrillos y pequeñas placas de revestimiento mural en las cuales se ha constatado una importante proliferación de dentados que, realizados mediante el empleo de moldes, gozaron de especial difusión entre los siglos V y VII en el extremo del Mediterráneo Occidental. Sabemos de la producción de estas elaboraciones en el

Norte de África¹³¹⁶, así como de su particular concentración en la Bética, donde los múltiples ejemplares que conserva el Museo Arqueológico de Córdoba (Figs. 234 y 235) y otras piezas procedentes de Granada (Fig. 236), Marchena o Morón de la Frontera – todos ellos conteniendo series de dentados- son lo bastante esclarecedores a la hora de constatar el conocimiento y lo que creemos una muy posible fabricación en territorio peninsular de dichos lotes. Estos artículos debieron ser sin ningún género de dudas bien conocidos en Emerita Augusta, circunstancia que vendría a explicar la traslación al mármol de un motivo de singular popularidad durante todo el período visigodo.

DENTADOS (DNT)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-115	Cancel	2	T2
	CV-121	Cancel	2	T2
	CV-122	Cancel	2	T2
	CV-143	Placa	5	T3
	CV-376	Indeterminado	2	C1
	Placa con cáprido/unicornio	Placa	6	C2

Las tipologías de dentados contenidas en las piezas emeritenses presentan un nivel de mutabilidad demasiado pequeño como para poder articular hipotéticos arcos de transformación a partir de los meros enunciados morfológicos. Las diferencias entre los distintos modelos vienen establecidas fundamentalmente sobre la base de sutiles criterios técnicos y de leves alteraciones realizadas a partir del enunciado-paradigma. Así, DNT-1 busca enriquecer el motivo mediante la habilitación de una incisión longitudinal continua en el cuerpo del dentado, mientras que DNT-3 lo hace

¹³¹⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 348-349.

recurriendo a un contraste entre positivos y negativos. DNT-4, por su parte, es el único dentado emeritense en el cual se incorporan unidades oclusivas –perlas- en los intersticios transversales del zigzag, siendo DNT-2 la morfología más sencilla del grupo.

La única información que podemos recabar de estos exiguos datos tal vez tenga que ver con el hecho de que un motivo tan sumamente asequible como fueron las secuencias en zigzag no ofrecía el gradiente de variabilidad vigente en la reproducción de otras unidades más complejas, o sencillamente de las cuales poseemos un mayor número de muestras para el cotejo. Sus apariciones, empero, no están circunscritas ni mucho menos a piezas de importancia secundaria, lo cual nos lleva a poner en tela de juicio la existencia de una eventual jerarquía de motivos que atendiese, por ejemplo, a consideraciones de carácter simbólico. Desde este punto de vista podemos afirmar que la mayor parte de los enunciados geométricos elementales se habría caracterizado por ostentar una condición supletoria sujeta a un grado de intercambiabilidad relativamente elevado.

	300	400	500	600	700	800
DNT-1						
DNT-2						
DNT-3						
DNT-4						

2.1.10. Rombos (ROM)

A juzgar por las cualidades plásticas que presentan las series de rombos emeritenses, así como por la naturaleza de las piezas en las cuales estas fueron alojadas, consideramos que el ascendente icónico más inmediato de estos enunciados en la capital del Guadiana se encuentra en realizaciones romanas y tardorromanas de naturaleza oficial¹³¹⁷. Podemos decir que los órdenes de rombos habían sido un referente visual de baja intensidad durante toda la época imperial. No obstante, la puesta en valor de los elementos geométricos y de todas aquellas secuencias seriales

¹³¹⁷ Por el contrario, las series de rombos ejecutadas en piezas del grupo del Levante –Valeria, Algezares...–, mucho más sumarias y ejecutadas a partir de incisiones concéntricas, parecen evidenciar una fuente de inspiración inmediatamente aledaña a realizaciones populares como las que habíamos identificado en el apartado correspondiente a los dentados.

análogas a las contenidas en trabajos de joyería durante la Antigüedad Tardía coadyuvó a la ocasional acuñación de este enunciado en los talleres de escultura activos desde entonces.

En Mérida las sucesiones de rombos eran conocidas al menos desde época tardorromana, tal y como puede apreciarse en paneles de mosaico procedentes de los pasillos de la Casa del Anfiteatro (Fig. 237), donde los órdenes romboidales sirven para articular una sofisticada composición radial. Sin descuidar la hipotética condición referencial que las composiciones musivas pudieron haber desempeñado a la hora de sistematizar un motivo como este, consideramos que el principal acervo para su regularización en la escultura debe ser localizado nuevamente en las labores de orfebrería, más concretamente en la simulación de incrustaciones.

Este tipo de procedimientos imitativos con respecto de las prácticas orfebres - de los cuales nos hemos ocupado en el apartado correspondiente a los contarios- fue llevado hasta el último extremo en determinadas creaciones escultóricas en las cuales se llegaron a incrustar sobre la piedra materiales como resinas, esmaltes o pastas vítreas. Lamentablemente, son muy pocos los testimonios materiales que de este tipo de trabajos han llegado hasta nosotros. Poseemos, no obstante, fustes de columna procedentes de las iglesias constantinopolitanas de San Polieucto, San Juan de Hebdomon o Santa Eufemia en los cuales puede apreciarse cómo las series de rombos y de cuadrados tallados sobre el mármol hacen las veces de elementos de engarce para los materiales anteriormente aludidos (Figs. 238, 239 y 240). Asimismo, sabemos de la existencia de superficies pétreas potencialmente habilitadas para viabilizar este género de incrustaciones -como el fragmento de fuste procedente de Algezares (Fig. 241)-, de ejemplos de estos usos en representaciones contenidas en diferentes manuscritos - muchos de los fustes representados en el Evangelionario de Rábula parecen estar directamente relacionados con este tipo de prácticas-, e incluso poseemos objetos como la llamada patena de Gourdon (Fig. 242) en los que puede apreciarse este género de incrustación en particular.

Ejemplos como el constituido por los fustes constantinopolitanos vendrían a ilustrar el más alto nivel de fidelidad mimética con respecto de las piezas de orfebrería, y es bastante probable que estas mismas creaciones escultóricas terminasen por constituir un sub-referente visual para otras obras en las que no se contuvieran incrustaciones, sino que se imitaran en piedra vista. Un buen ejemplo de esta simulación de segundo grado aparece en algunas estelas egipcias realizadas entre los siglos III y IV, como la de Terenuthis Kom Abu Billu (Fig. 243), cuya secuencia de

rombos enfilados es muy próxima a la que podemos encontrar en determinadas tipologías emeritenses¹³¹⁸.

ROMBOS (ROM)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	SE-46	Cancel	1	T2
	CV-1	Pilastra	2	C1
	CV-2	Pilastra	2	C1
	CV-3	Pilastra	2	C1
	CV-4	Pilastra	2	C1
	Xenodochium	Pilastra	2	C1
	CV-19	Pilastra	2	C1
	CV-20	Pilastra	2	C1
	CV-355	Imposta/Cimacio	2	C1
	CV-121	Cancel	2	T2
	CV-122	Cancel	2	T2

No deja de resultar sugerente el hecho de que todas las tipologías de rombos individualizados en la colección emeritense aparezcan contenidas en piezas correspondientes al primer y fundamentalmente al segundo estilo. ROM-1, el modelo contenido en el fragmento que consideramos de más antigüedad, presenta grandes analogías con las piezas de escultura simuladoras de los trabajos de incrustación a los cuales hemos tenido ocasión de referirnos con anterioridad. Al mismo tiempo, la combinación de esta tipología con RET-10 pone de manifiesto las intenciones imitativas que rigieron la elaboración de esta placa. Exactamente lo mismo podríamos decir al respecto de ROM-4.

Las tipologías ROM-2 y 3, utilizadas para guarnecer las molduras inferiores del conjunto más espectacular de pilastras, tendrían más que ver a nuestro juicio con aquellas realizaciones que contuvieron imitaciones de incrustaciones de segundo grado,

¹³¹⁸ María Cruz contemplaba la posibilidad de que los modelos de rombos enfilados que aparecen en las piezas emeritenses pudieran encontrarse en relación directa con creaciones norteafricanas, M. CRUZ VILLALÓN, pp. 343-344.

dando lugar con ello a un modelos más estilizados pero no exentos de gran delicadeza en su confección.

Es bastante probable que el empleo de estos órdenes de rombos cayese en desuso en los talleres emeritenses de manera paulatina conforme nos adentramos en el siglo VII. Sin embargo, dichos elementos continuaron siendo empleados de manera ocasional en el área lusitana, así como en otras zonas de la Península Ibérica¹³¹⁹.

	300		400		500		600		700		800
ROM-1											
ROM-2											
ROM-3											
ROM-4											

2.1.11. Volutas (VOL)

La reproducción de volutas en todos aquellos soportes no concebidos funcional y originalmente como capiteles constituye a nuestro juicio uno de los mejores indicadores de la conducta que los decoradores tardoantiguos y altomedievales manifestaron para con el empleo de determinados enunciados ornamentales de raigambre clásica. Tal y como habíamos tenido ocasión de señalar, en Mérida se mantuvo una mínima pero significativa recurrencia al orden jónico hasta época relativamente avanzada. Sin embargo, la interpretación modal de este, así como la que se llevó a cabo del orden compuesto, experimentaron una muy interesante transformación que habría de desembocar en la emancipación de las volutas tradicionalmente afiliadas a dichos formatos.

Ya desde los años finales de la tercera centuria puede apreciarse cómo en algunos capiteles compuestos emeritenses la integración en el plano compositivo entre

¹³¹⁹ Los formatos de series de rombos más semejantes a los producidos por los talleres emeritenses tal vez sean aquellos que encontramos en las áreas lusitana y toledana, tales como los presentes en Castro da Cola –Beja–, en secuencias esta vez verticales en una pilastra hallada en la Alcazaba de Badajoz (Fig. 244); o en el caso de Toledo, en un pequeño fragmento incrustado en la iglesia de San Andrés (Fig. 245). En otras zonas de la península tales como el Levante o la región portugalense, se constatan órdenes romboidales cuyo semblante es sin ningún género de dudas más cercano a las versiones que de este enunciado ornamental realizaran decoradores instruidos en las tradiciones populares. Dicha particularidad puede ser advertida en las secuencias de rombos presentes en San Pedro das Águias de Tabuaço para el caso portugalense (Fig. 246), o en Valeria para el levantino (Fig. 247).

volutas y elementos vegetales es sumamente imprecisa¹³²⁰. La separación entre ambos elementos no hará sino acrecentarse cada vez más conforme avanzamos en el tiempo¹³²¹, hasta tal punto que en aquellas realizaciones llevadas a cabo en el siglo VI, volutas y aparato vegetal conviven en una única superficie sin que exista entre ellos ningún tipo de conexión estructural¹³²². Así las cosas, y a pesar de que los obradores locales llegaron a fabricar durante estos siglos magníficos ejemplares de capiteles mediante la recurrencia a las múltiples posibilidades combinacionales que ofrecían las viejas morfologías romanas, el capitel compuesto en su versión más clásica tenía los días contados.

En esta tesitura se produjo lo que podríamos definir como un fenómeno de desbridamiento de las unidades originalmente integrantes de los modelos clasicistas¹³²³. En el momento en el cual la elaboración más genuina de capiteles jónicos y compuestos hubo desaparecido, los decoradores pasaron a dismantelar las diferentes unidades integrantes del enunciado primitivo y a salvaguardarlas mediante su empleo en formulaciones ornamentales de muy diversa índole. De esta forma la voluta, asociada en más de una ocasión a otros esquemas de ornamento tales como las espirales contenidas en vástagos, fue ocasionalmente empleada como un recurso ornamental en grado de desempeñar con óptima conveniencia funciones expansivas y en menor medida de aproximación.

VOLUTAS (VOL)




Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VOL-1 	CV-46	Pilastra	2	T2

¹³²⁰ MNAR, nº inv. CE11852 y CE11853, J. L. DE LA BARRERA ANTÓN, *Los capiteles romanos de Mérida*, Badajoz, 1984, p. 60.

¹³²¹ Al respecto del proceso de segregación experimentado por las volutas en los capiteles tardoantiguos y altomedievales hispánicos, resulta de extraordinario interés el análisis gráfico realizado por Enrique Domínguez, E. DOMÍNGUEZ PERELA, 1987, pp. 255 y ss.

¹³²² MNAR, nº inv. CE36921.

¹³²³ Este fenómeno es común en otras partes del Mediterráneo Occidental, tal y como puede apreciarse en conjuntos de capiteles itálicos y gálicos realizados entre los siglos V y VI. En Hispania, por su parte, cabe decir que numerosos capiteles realizados en la Bética durante dicha fase, suponen un buen ejemplo de esta misma sintomatología.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VOL-2 	CV-259	Cimacio	3	T3
	CV-267	Cimacio	3	C2
VOL-3 	CV-267	Cimacio	3	C2
VOL-4 	CV-266	Cimacio	3	C2

Si exceptuamos la tipología VOL-1, integrante en origen casi con total seguridad de un kalathos análogo al que presentan las columnillas encajadas en las grandes pilastras de la colección, podremos constatar que el resto de las volutas del repertorio se encuentran alojadas en cimacios que hemos adscrito al tercer estilo emeritense. Este dato puede resultar lo bastante revelador como para confirmar, en primer lugar, que la perpetuación de las volutas en fragmentos cimeros de naturaleza sustentante se encuentra directamente relacionada con la asociación de estos elementos a su plurisecular presencia en la superficie culminante del capitel. Al mismo tiempo, la presencia de estos enunciados en piezas correspondientes al tercer estilo, caracterizado como vimos por una clara predisposición hacia el ensayo experimental operado sobre los enunciados del segundo estilo emeritense, nos lleva a plantear la posibilidad de que a lo largo de esta fase se completara el proceso de emancipación que las volutas habían iniciado a finales del siglo III.



De esta transformación habrían de resultar VOL-2, 3 y 4, todas ellas tipologías en las cuales el desarrollo de la voluta en superficie adquirió unas cualidades orgánicas de innegable dinamismo. Consideramos que estas fórmulas, sin embargo, se vieron paulatinamente desplazadas en menoscabo de la recurrencia a las espirales, cuya estructura en esencia centrípeta habría de redundar en la naturaleza estática y cerrada que caracterizó a la superficie ornamental propia de la Alta Edad Media.

	300		400		500		600		700		800
VOL-1											
VOL-2											
VOL-3											
VOL-4											

2.1.12. Estrellas (EST)

Hemos creído oportuno englobar en el presente apartado todos aquellos enunciados que conformados ya sea mediante combinación de sencillos elementos geométricos, o bien a partir de una reelaboración de las unidades florales más esenciales, se caracterizan por presentar en su formulación última un perfil estrellado. El carácter heterogéneo que presentan dichas morfologías en la escultura de Mérida nos obliga a realizar un estudio individualizado de cada una de ellas, en el cual puedan ser analizados con brevedad algunos de los principales fundamentos que consideramos justifican su presencia en el repertorio decorativo local.

ESTRELLAS (EST)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
EST-1 	CV-97	Pieza de ensamblaje	4	C3
	CV-104	Pieza de ensamblaje	4	C3
	CV-386	Indeterminado	4	C1
EST-2 	CV-157	Placa	6	T3
EST-3 	CV-275	Imposta/Cimacio	2	C1

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
EST-4	CV-408	Placa	2	C2
				

A diferencia de lo que sucede con la mayor parte de los esquemas ornamentales que hemos venido manejando hasta el momento presente, las morfologías de estrella contenidas en las piezas emeritenses no presentan dependencia alguna con respecto de ningún enunciado-paradigma común, como tampoco lo hacen entre ellas mismas más allá de las diferentes repeticiones que se realizaron del patrón EST-1.

Esta primera morfología puede ser entendida como una de las fórmulas geométricas complejas más representativas de la tradición ornamental lusitana. Si bien desconocemos el momento preciso en el cual fue adoptada por los talleres regionales, es preciso puntualizar en primer lugar que su utilización en la ciudad de Mérida parece corresponderse mayoritariamente a realizaciones propias del cuarto estilo. Tal y como vimos, a lo largo de aquella fase fue recurso frecuente el encuadramiento de unidades ornamentales de carácter expansivo en superficies cuadrangulares a manera de pantalla, cuyo uso habíamos explicado en tanto motivado por la necesidad acuciante de facilitar la reproducción de determinados esquemas.

Ello nos lleva a plantear la posibilidad de que esta fórmula hubiera existido con anterioridad y de que su reproducción en piedra respondiese en primera instancia a una asimilación de determinados patrones geométricos comúnmente empleados por los mosaístas desde época tardorromana. Sin ir más lejos, en los mosaicos de la Casa Basílica encontramos un enunciado muy semejante al que ahora nos ocupa (Fig. 010), de manera que no resultaría improbable que esta morfología hubiera sido sistematizada por los escultores de Mérida en un momento relativamente temprano – tal vez a lo largo de la quinta centuria previa absorción y tenue modificación de los formatos musivos-, y que desde esta última ciudad EST-1 se extendiese hacia otros centros de producción lusitanos¹³²⁴ e incluso hacia el área toledana¹³²⁵.

¹³²⁴ La morfología EST-1 aparece con especial proliferación en un radio de aproximadamente setenta kilómetros alrededor de Mérida, en centros como Montánchez, Elvas, Badajoz, Almendral o Burguillos del Cerro. A pesar de que dicho formato hubo de extenderse hacia otros lugares, es preciso señalar que su constatación presenta un mayor grado de fidelidad para con el modelo definido e intensidad desde el punto de vista cuantitativo hacia el suroeste de Mérida, llegando a encontrarse en piezas de Beja e incluso de Sines, ya en la costa atlántica. Consideramos que este último dato puede resultar de gran validez a la hora de discriminar las hipotéticas isoglosas dentro de cuyos límites maduró un dialecto ornamental

EST-2 es un perfil estrellado de dieciséis puntas cuya sistematización en tanto unidad decorativa autónoma podría explicarse, al menos en parte, como la confluencia en un mismo enunciado de diversos patrones morfológicos que habían experimentado una profunda maduración en las corrientes ornamentales vigentes durante la Tardoantigüedad. Las fórmulas expansivas de carácter concéntrico-radial habían arraigado con fuerza en la cultura ornamental del Bajo Imperio, ya sea en su vertiente oficial como en aquella popular. Asimismo, la lectura cada vez más esquemática y estilizada que los decoradores hicieron de las hormas florales en perspectiva de arriba a abajo propias de la decoración vegetal de tradición helenística, contribuyó al surgimiento de nuevos patrones marcadamente anti-naturalistas sujetos, sin embargo, a un importante grado de versatilidad. De esta forma, la tendencia a incrementar el número de pétalos en las reproducciones florales terminó convirtiendo a buena parte de estos últimos esquemas en estructuras geométricas de perfil estrellado como la que ahora tenemos entre manos.

El empleo de este tipo de fórmulas, producidas por una suerte de sinergia icónica fundamentada sobre la maduración de varios patrones radiales previos, se erige como uno de los principales síntomas a la hora de caracterizar el proceso de desnaturalización que sufrió la mayor parte del repertorio ornamental de época clásica. Es por este motivo por el cual consideramos que la reproducción de módulos estrellados de diez o más puntas ha de ser vinculada a una fase relativamente avanzada en el contexto ornamental tardoantiguo, en la cual la paulatina reinterpretación de los preceptos decorativos altoimperiales ha desembocado en la formulación de nuevos enunciados. En lugares como Siria o el África septentrional, donde la transformación de determinados patrones florales en esquemas en esencia abstractos y anti-naturalistas se inició precozmente –a lo largo del siglo V-, es harto frecuente encontrar este tipo de recursos estrellados¹³²⁶.

Consideramos que su sistematización en la Península Ibérica tuvo lugar con posterioridad, tal vez a partir de la segunda mitad del siglo VII y en un contexto productivo caracterizado por la explotación de las cualidades ornamentales derivadas de las técnicas escultóricas por incisión. Esta particularidad vendría a justificar la

característico de la región lusitana, el cual habría sido edificado en buena medida y a su vez sobre las bases de la amplia experiencia escultórica emeritense.

¹³²⁵ Encontramos una morfología análoga a la que acabamos de examinar, por ejemplo, en uno de los fragmentos de escultura arquitectónica altomedieval que fueron reutilizados como material constructivo en la iglesia toledana de Santo Tomé (Fig. 248).

¹³²⁶ Ello explicaría, por ejemplo, el alto grado de refinamiento que estos esquemas habrán alcanzado en el siglo VIII en programas ornamentales como el de Jirbat al-Majfar.

presencia de EST-2 en una pieza emeritense que hemos considerado realizada en una cronología muy avanzada¹³²⁷. EST-3, contenida en un fragmento correspondiente al segundo estilo, es una inmejorable muestra de lo que pudo haber sido un estado intermedio en la aludida metamorfosis que condujo a diversas unidades florales a su conversión en módulos estrellados.

Con respecto de EST-4, tal vez la tipología de estrella más pura en su formulación geométrica –yuxtaposición de dos cuadrados en horizontal y en oblicuo–, Cruz Villalón formuló una serie de interesantes hipótesis dirigidas a explicar su presencia en una de las piezas más espectaculares de la colección emeritense¹³²⁸. A tenor de la formidable labor de rastreo de paralelismos que llevara a cabo María Cruz con el fin esclarecer los posibles orígenes de dicha morfología, consideramos que cualquier contribución puntual que pudiéramos incorporar a aquella serie no haría sino redundar en el incremento de ejemplos cuya procedencia y contextualización ya fue advertida en su día por esta investigadora. Esta fórmula aparece de manera intermitente, si bien con relativa frecuencia, en varias realizaciones artísticas desde el siglo IV. Existen muchas posibilidades de que desde entonces quedara constituida y paulatinamente sistematizada como un elemento de encuadre caracterizado por la asequibilidad de su reproducción, y susceptible de acoger en su óculo octogonal interno cualquier género de representación. Es en esta tesitura que lo encontramos en lugares y superficies tan dispares como son determinadas realizaciones cerámicas béticas (Fig. 255), superficies de mosaico en el levante peninsular (Fig. 256), ejemplos escultóricos de Toledo (Fig. 257), piezas de metalistería procedentes del norte de Francia (Fig. 258), e incluso en creaciones directamente vinculadas a las más altas esferas del poder (Fig. 259).

Así pues, todo parece indicar que el valor de EST-4 como plantilla de habitación escénica garantizó su popularización y conservación en el seno de los talleres de escultura arquitectónica durante un amplio segmento temporal. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que su presencia en Mérida se explicaría fundamentalmente sobre la base del conocimiento de dicha fórmula a través de ladrillos y placas de revestimiento cerámico, tal y como habría sucedido con las morfologías de dentados.

¹³²⁷ Atendiendo a la hipótesis que acabamos de formular, sostenemos que otras piezas hispanas en las cuales se contienen esquemas análogos a EST-2 fueron realizadas en época tardo o post-visigoda. Estas se hallan presentes principalmente en el ámbito toledano –en una espectacular placa-nicho procedente de las excavaciones de la Vega Baja (Fig. 230), o en una placa de cancel conservada en un establecimiento hostelero ubicado en la Calle Soledad (Fig. 249)–, bético –en Utrera (Fig. 250) o en Córdoba (Fig. 251)– y lusitano –Guareña (Fig. 252), Santa Lucía del Trampal (Fig. 253) o algo más al norte en Santibáñez de Béjar (Fig. 254)–.



¹³²⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 322-323.

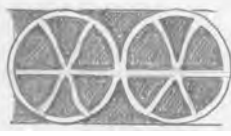
	300	400	500	600	700	800
EST-1						
EST-2						
EST-3						
EST-4						

2.1.13. Círculos radiados (CR).

A pesar del escaso número de muestras que de esta unidad ornamental nos ofrece la colección emeritense, su empleo puede ser entendido una vez más como el resultado del profundo grado de dependencia que la escultura arquitectónica manifestó en relación con otros dominios de la creación artística. Los círculos radiados aparecen en Mérida siempre en sucesiones longitudinales continuas, recurso mediante el cual fueron convenientemente definidas las propiedades visuales que los escultores pretendieron enfatizar mediante la plasmación de este tipo de enunciados. En tal sentido, las intenciones que rigen la reproducción de estas morfologías no difieren en líneas generales de aquellas a las que estuvo sujeta la regularización de otros esquemas seriales análogos, fundamentalmente los círculos enfilados, cuya interpretación estética puede hacerse extensiva al formato que ahora nos ocupa.

CÍRCULOS RETICULADOS (CR)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-14	Pilastra	4	C3
	CV-31	Pilastra	4	C3
	CV-108	Pieza de ensamblaje	5	C3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CR-3	CV-286	Cimacio	2	T2
				

Teniendo en cuenta su presencia en un cimacio correspondiente al segundo estilo emeritense, así como su mayor grado de semejanza al respecto de las series de círculos radiados más frecuentemente contenidos en otro tipo de superficies, tal vez podamos aceptar la posibilidad de que CR-3 fuera si no la más antigua de las tipologías que hemos individualizado, sí aquella cuya codificación estuvo más próxima a la absorción que los escultores realizaron de un importante volumen de unidades ornamentales desarrolladas en el dominio de la decoración musiva. Series de círculos radiados de seis brazos idénticas a la que ahora analizamos aparecen recogidas en mosaicos parietales –en Rávena en el Baptisterio Neoniano- y pavimentales –en Tossa del Mar, Gerona- realizados entre los siglos IV y V. Al mismo tiempo, de entre todos los círculos radiados que aparecen en Mérida, CR-3 es el único que parece tratar de recrear las cualidades ambigramáticas que dicho enunciado había mostrado en su versión musiva, circunstancia que vendría a confirmar el origen que hemos propuesto para esta fórmula en el inventario escultórico local.

Constituida independientemente de CR-3 se presenta la morfología CR-1, una secuencia de círculos tangentes de ocho brazos cuyo aspecto es idéntico al que los escultores altoimperiales habían empleado para plasmar ruedas de carro en el plano bidimensional (Fig. 260). Si bien dicha fórmula existió de manera autónoma y no dependiendo necesariamente de una referencia objetual complementaria - carro o carruaje- mediante la cual adquiriese su atribución en tanto mecanismo conductor de un vehículo de tracción, nos inclinamos a pensar que esta unidad visual fue siempre interpretada como la representación de una rueda. Entendemos que esta aprehensión se encuentra íntimamente vinculada a algunos de los principios fundamentales que rigieron el concepto, propio de la cultura perceptiva tardoantigua y altomedieval, de la capción del movimiento desde la invariabilidad, una cuestión de la que tendremos ocasión de ocuparnos llegado el momento. Es en esta tesitura en la cual CR-1 aparece representada en Mérida, ocupando un espacio por lo general habitado por palmetas en

los flancos de dos pilastras idénticas, presumiblemente concebidas en origen como una pareja realizada por los obradores del cuarto estilo.

En cuanto a CR-2 diremos únicamente que se trata de una variante de CR-1 enriquecida mediante la habilitación de pequeñas unidades ornamentales de aproximación en los intervalos existentes entre los círculos.

	300	400	500	600	700	800
CR-1						
CR-2						
CR-3						

2.1.14. CORAZONES (COR)

La presencia de corazones en la colección emeritense supone una particularidad digna de consideración desde diversos aspectos. La interpretación que ofreció María Cruz al hilo de la misma venía fundamentada en una hipotética conexión de estas piezas con otras manifestaciones propias del arte sasánida, una lectura que extendía al resto de fragmentos escultóricos peninsulares en los cuales se encontraba contenida dicha morfología¹³²⁹.

El empleo de corazones como recurso ornamental debió ser relativamente frecuente en las artes textiles del final de la antigüedad, tal y como se pone de manifiesto en varias obras de tejeduría procedentes del ámbito egipcio y realizadas entre los siglos IV y VII (Fig. 261). De hecho, numerosos testimonios escultóricos de la época evidencian con claridad hasta qué punto los modelos de series de corazones utilizados por escultores y tejedores fueron prácticamente los mismos. La mayoría de estas unidades ornamentales quedó fijada de manera sistemática a partir de la repetición y consecuente evolución de primitivos cuños icónicos formulados en época grecorromana, lo cual explicaría a su vez su constatación no solo en el mosaico (Fig. 262) sino también varias piezas de orfebrería¹³³⁰ (Fig. 263) fundamentalmente desde el siglo V.

¹³²⁹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 352.

A pesar de que su presencia regular en la cultura ornamental sasánida y para-sasánida sea un hecho comprobado, consideramos que no existen argumentos concluyentes como para establecer un nexo de causalidad directa o indirecta que vincule a las piezas hispanas con las realizaciones próximo-orientales. No obstante, y teniendo en cuenta la configuración y la caracterización morfológica de los restos conservados, valoramos que la presencia o al menos la normalización de estos esquemas en la escultura arquitectónica peninsular debió producirse en un momento avanzado, posiblemente a partir de los años finales de la séptima centuria.

CORAZONES (COR)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
COR-1 	CV-157	Placa parietal	6	T3
COR-2 	CV-241	Cimacio	5	T2
COR-3 	SE-44	Placa	6	T3

COR-1, la única morfología emeritense definida por el despliegue serial del motivo en cuestión, posee unas cualidades plásticas que juzgamos muy próximas a los criterios de representación vigentes en los trabajos de orfebrería. En este sentido conviene recordar la presencia de formas cardiales en la Corona de Recesvinto (Fig. 229). Similares secuencias de corazones alojadas en superficies escultóricas procedentes de otros puntos de la geografía peninsular pudieron haber sido igualmente concebidas a partir de una evocación de modelos de orfebrería como el que acabamos de citar¹³³¹. Es muy posible que estas morfologías fueran reinterpretadas con posterioridad en realizaciones en las cuales ya no se tuviera tanto en cuenta el referente objetual propuesto como las ventajosas cualidades isorrítmicas derivadas de la serialización longitudinal de estos modelos. Así, secuencias de corazones como la que encontramos

¹³³¹ Sería el caso de la serie de corazones alojada en una placa parietal procedente de Escalona (Toledo) conservada en el Museo de los Concilios (Fig. 264).

en la placa de Saamasas (Fig. 265), realizada posiblemente entre los siglos IX y X, bien pudo haber respondido a este último género de estímulos.

COR-2 se erige como un inmejorable ejemplo del semblante que presentó un motivo vegetal inmediatamente antes de ser convertido en una unidad por completo geométrica. Ya la escultura helenística y altoimperial habían prescindido ocasionalmente de los pormenores descriptivos de carácter naturalista –márgenes y nervaduras- a la hora de representar determinadas morfologías foliáceas en superficies menudas (Fig. 266). Esta simplificación aplicada a las hojas de perfil cordado producía una apariencia de corazón individual que mantenía sin embargo su atribución vegetal mediante la presencia de un pecíolo sujeto al vástago. A partir del siglo V la articulación de tallos en el plano bidimensional fue perdiendo espontaneidad, llevándose a cabo de manera cada vez más esquemática y resueltamente simétrica, al tiempo que las foliáceas cordadas habían terminado absorbiendo en una única forma a las anteriores variantes de hojas ovadas, elípticas y obtusas. Este proceso fue la base sobre la cual se operó una mecánica de transformación de las hojas aisladas, cuya progresiva desnaturalización condujo a la fijación de morfologías como COR-2. Dicha dinámica explica al mismo tiempo COR-3, en la cual se prescinde del pecíolo para promover el aprovechamiento de las propiedades oclusivas que esta unidad ornamental podía ofrecer en todo tipo de intersticios poligonales.

	300	400	500	600	700	800
CR-1						
CR-2						
CR-3						

2.1.15. DISCOS DE RADIOS CURVOS (DRC)

Nos encontramos sin ningún género de dudas ante uno de los motivos geométricos más difícilmente interpretables de entre todos los que aparecen en el inventario emeritense. Tratar de definir cualquier tipo de límite indicativo inherente a la codificación, evolución o iteración de esta unidad ornamental resulta una ardua tarea habida cuenta no solamente de la extraordinaria antigüedad de la misma, sino

también a causa de la diversidad de entornos culturales y ornamentales que en algún momento hicieron uso de ella a lo largo de la Antigüedad y de la Edad Media.

Existen varias razones para creer que los primitivos cuños icónicos susceptibles de ser entendidos como círculos de radios curvos pudieran haber sido formulados desde comienzos de la Edad del Hierro, en un macro-contexto ornamental caracterizado entre otras cosas por la proliferación de formas curvas y circulares relativamente complejas. Asimismo, es muy posible que las últimas sociedades prehistóricas hubieran asociado o incluso concebido dicho esquema en tanto ideograma alusivo al sol. En cualquier caso, los círculos de radios curvos se instalaron en el imaginario visual de toda Eurasia a lo largo del primer milenio a. C. , donde provistos o no de significado, continuarán apareciendo con irregular intensidad en la práctica totalidad de los repertorios decorativos de la Antigüedad.

En las manifestaciones propias de la oficialidad altoimperial, los discos de radios curvos suelen encontrarse fundamentalmente en representaciones de carácter floral, ya sea en módulos aislados o formando parte de la totalidad de un esquema vegetal (Figs. 267 y 268). Ahora bien, al menos desde época teodosiana, estas morfologías empezaron a ser empleadas con relativa frecuencia como esquemas complementarios en composiciones de naturaleza geométrica caracterizadas por una refinada elaboración (Figs. 269 y 270). Es posible que a lo largo de esta fase –siglo V– esta versión de los círculos de radios curvos se encontrase entre aquellos primeros elementos geométricos que pasaron a ser empleados en la decoración de mobiliario litúrgico cristiano, junto con retículas e imbricaciones.

A diferencia de lo que sucedía con estas últimas dos últimas morfologías, cuyo volumen cuantitativo fue considerablemente superior al menos hasta bien entrada la sexta centuria, la reproducción de discos no solamente no comportaba intenciones miméticas, sino que además se encontraba directamente relacionada con aquellas manifestaciones propias del folklore ornamental, cuya elaboración nunca se interrumpió, como seguramente tampoco lo hizo pese al transcurrir de los siglos la asociación que la audiencia llevaba a cabo entre los discos y el sol¹³³². Es por ello por lo que creemos con María Cruz que la plasmación de discos de radios curvos en la escultura arquitectónica responde a una intencionalidad muy clara, siendo

¹³³² Tal vez donde mejor pueda constatararse la preservación de las primitivas funciones semiológicas atribuibles a esta morfología sea en las estelas de piedra que, elaboradas en contextos marginales con respecto del arte oficial, se han encontrado en numerosas regiones de Europa y del Norte de África. En la Península Ibérica podemos aludir, por citar tan solo un ejemplo, a una estela procedente de Hontoria de la Cantera, Burgos (Fig. 271), en la cual la representación de discos parece estar respondiendo a los prístinos anhelos evocadores del sol o de otras formas celestes.

seleccionadas tales unidades para ocupar lugares concretos en los cuales pudieran desempeñar las funciones simbólicas que la memoria visual colectiva les había atribuido¹³³³.

DISCOS DE RADIOS CURVOS (DRC)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
DRC-1 	CV-140	Placa	2	C1
DRC-2 	CV-141	Placa	2	C1
	CV-115	Placa	2	T2
	CV-138	Placa	3	T2
DRC-3 	CV-354	Indeterminado	4	T2

Las morfologías de discos de radios curvos contenidas en la colección de Mérida se antojan lo bastante reveladoras como para afirmar que los talleres locales llevaron a cabo una integración paradigmática de aquellos patrones que de este mismo esquema habían formulado las corrientes oficiales y populares. Este sincretismo modal puede ser advertido en la medida en la cual los discos no ocupan grandes superficies -o al menos no lo hacen individualmente- como solía suceder en las modestas estelas, pero tampoco poseen el carácter accesorio o marginal que les habían conferido los decoradores romanos. Los discos emeritenses, todos ellos muy semejantes entre sí salvo en aspectos de realización técnica, sirven para enfatizar el protagonismo de los enunciados contenidos en las áreas inmediatamente colindantes.

Desde este punto de vista consideramos que las morfologías de Mérida difieren en esencia de aquellas que podemos encontrar en otros lugares como Toledo o Córdoba, donde salvo excepciones el empleo de discos queda relegado a labores oclusivas dentro de otras composiciones geométricas mayores (Fig. 272), o al cumplimiento de funciones expansivas análogas a las que estas unidades venían desempeñando en las estelas (Fig. 273). Consideramos que el empleo de discos en

¹³³³ En este sentido los discos no se hayan sujetos al grado de intercambiabilidad que caracteriza a otras composiciones geométricas.

Mérida debe ser entendido en un contexto en el que las jerarquías locales, promotoras en buena medida de los programas escultóricos, persiguieron la unificación de códigos icónicos de muy diversa condición en pos de afirmar la identidad de la comunidad ciudadana en términos de imagen.

	300		400		500		600		700		800
DRC-1											
DRC-2											
DRC-3											

2.1.16. SEMICÍRCULOS ENTRECruzADOS (SEM)

Es preciso señalar en primera instancia que a diferencia de lo que sucede con la mayor parte de las morfologías que hemos venido analizando hasta el momento presente, los ejemplos de círculos entrecruzados alojados no solo en la escultura arquitectónica sino también en otros dominios de la producción artística son muy escasos en el mundo tardoantiguo¹³³⁴.

Centrándonos en el ámbito hispano podemos citar su presencia meramente testimonial en representaciones del mosaico balear¹³³⁵, y en la propia ciudad de Mérida en los paneles musivos de la Casa Basílica (Fig. 274). Teniendo en cuenta esta información preliminar asumimos que las morfologías emeritenses fueron formuladas sobre la base de antecedentes de este género.

SEMICÍRCULOS ENTRECruzADOS (SEM)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
SEM-1 	CV-315	Imposta/Cimacio	3	T3
SEM-2 	CV-259	Imposta/Cimacio	3	T3
	CV-316	Imposta/Cimacio	3	T2
	CV-317	Imposta/Cimacio	3	T2
	CV-423	Placa	7	C1

¹³³⁴ La regularización de semicírculos entrecruzados en escultura se hará patente en época altomedieval.

¹³³⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 336.

SEM-1 y 2 se diferencian tan solo en la dirección en la cual cada arco se superpone a su contiguo, estableciendo así dos secuencias distintas como resultado de la habilitación de una acanaladura practicada en el cuerpo central de los semicírculos a efectos dinamizadores. Parece difícil negar la filiación existente entre estas soluciones ornamentales y el mosaico de la Casa Basílica. Aún así no deja de resultar llamativo el hecho de que excepto en el caso de CV 423, todos los círculos entrecruzados presentes en Mérida se encuentren alojados en superficies de protagonismo secundario como son las impostas, y de que se trate de piezas correspondientes al tercer estilo.

Este último se había caracterizado tal y como habíamos visto, por una reseñable predisposición hacia la experimentación de diversas soluciones operadas sobre los esquemas anteriores, a lo que habría que añadir una tímida tentativa dirigida a incorporar determinados patrones hasta entonces inéditos. Es por esta razón por la cual consideramos que este grupo de cimacios fue el producto de una única intervención llevada a cabo muy posiblemente por el mismo obrador que, teniendo en cuenta del lugar accesorio que habrían de ocupar dichas piezas, decidió guarnecerlas con un motivo conocido pero muy poco o nada recurrido hasta aquel momento.

	300	400	500	600	700	800
SEM-1						
SEM-2						

2.1.17. Hélices (HEL)

Para la interpretación de esta unidad decorativa nos remitimos a las reflexiones que planteamos al respecto de la misma en el apartado 2.3. del capítulo segundo.

HÉLICES (HEL)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-255	Cimacio	1	T2
	CV-303	Cimacio	1	T2
	CV-304	Imposta/Cimacio	1	T2
	CV-414	Cimacio	1	T2

	300		400		500		600		700		800
HEL-1											


2.1.18. Triángulos (TRI)

El empleo de figuras triangulares en la escultura arquitectónica tardoantigua y altomedieval fue muy poco significativo, sobre todo si lo comparamos con la reiterada recurrencia a formas circulares y cuadrangulares. En cualquiera de los casos, su exiguo uso estuvo siempre más relacionado con la creación de superficies o lechos compositivos que con la constitución de unidades ornamentales de carácter autónomo. Dicha particularidad puede apreciarse sin ir más lejos en una de las basas de San Pedro de la Nave (Fig. 275), o en placas procedentes de San Pedro de la Mata, Beja y Marmelar, en los que subyace aún la referencia a los frentes laterales de los sarcófagos a dos aguas.

Por otra parte, entendemos que la presencia de triángulos como elementos independientes dentro de una superficie ornamental se presta a una lectura análoga a la que habíamos propuesto para el análisis de los discos de radios curvos. Al igual que estos, los triángulos habían formado parte de los repertorios vinculados al folklore ornamental desde época remota en las culturas mediterráneas. Mientras que en estas el sol fue representado mediante discos de radios curvos, las fuerzas y formas telúricas más primordiales encontraron en las formas triangulares un adecuado instrumento significativo, testimoniado fundamentalmente en las estelas. Ya en un contexto cristiano dichos esquemas debieron mantener su primitiva asociación, tal y como puede apreciarse en un grupo de sarcófagos procedentes de Nimes que Puig i Cadafalch interpretó precisamente en estos mismos términos¹³³⁶ (Figs. 276 y 277). Por este motivo, consideramos que la inclusión de estas fórmulas en una de las piezas emeritenses respondería a una motivación análoga a la que habíamos valorado para el caso de los círculos de radios curvos.

¹³³⁶ J. PUIG I CADAFALECH, 1961, Lám. XX a, b, c.

TRIÁNGULOS (TRI)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
TRI-1 	CV-147	Placa	2	C2

	300		400		500		600		700		800
TRI-1											

2.1.19. Damos (DAM)¹³³⁷

Esta unidad ornamental, tan frecuentemente empleada en los siglos de la Plena Edad Media¹³³⁸, aparece en Mérida en tan solo una pieza cuya confección vuelve a poner de manifiesto los lazos existentes entre los patrones de representación geométrica presentes en la escultura y aquellos propios del mosaico. En esta ocasión encontramos una vez más antecedentes inmediatos de dicha fórmula en composiciones musivas emeritenses, más concretamente en la Casa del Mitreo y en la Casa Basílica¹³³⁹. Creemos que los damos, a pesar de su sencilla formulación y del carácter geométrico-serial que caracteriza a la misma, no contribuían a la consecución de los objetivos perseguidos por los decoradores tardoantiguos, pues la ausencia en ellos de trazos curvos u oblicuos les desproveía de cualquier cualidad ambigramática o cinética.

Es posible, sin embargo, que estos motivos adquiriesen tales propiedades mediante la aplicación de diversos tonos de policromía sobre su superficie, obteniendo

¹³³⁷ En el catálogo elaborado por María Cruz Villalón este motivo aparece denominado como “taqueado”. Habida cuenta de las connotaciones que este término posee en relación con la escultura arquitectónica realizada en época románica, hemos considerado más oportuno referirnos a él como “damero”.

¹³³⁸ I. SGRIGNA, *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2010.

¹³³⁹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 336.

con ello resultados semejantes al que podemos observar en la figura 278, donde las variantes cromáticas se erigen como un óptimo recurso a la hora de activar una cadencia visual acorde a las intenciones estéticas dominantes a lo largo de estos siglos. Sirva esta última puntualización para llamar la atención acerca del protagonismo que la policromía pudo haber desempeñado en los programas escultóricos de la época. Este último particular nos es, por desgracia, muy poco conocido aún a día de hoy.

DAMEROS (DAM)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
 DAM-1	CV-309	Imposta	7	C2

	300		400		500		600		700		800
DAM-1											

2.1.20. Gemas (GEM)

La presencia de una orla de gemas realizando funciones de enmarque en una de las placas emeritenses pone de manifiesto hasta qué punto los mecanismos de simulación de piezas de orfebrería determinaron la configuración de gran parte del repertorio geométrico empleado por los talleres escultóricos locales. En este sentido, la morfología GEM-1 se encuentra íntimamente relacionada con la reproducción de perlados y de contarios, así como con los planteamientos interpretativos que ofrecíamos al respecto de aquellas unidades.

GEMAS (GEM)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
 GEM-1	CV-141	Placa	2	C1

	300		400		500		600		700		800
GEM-1											

2.1.21. Círculos engarzados (ENG)

La existencia meramente testimonial de un fragmento decorado con este esquema en la colección emeritense vendría a confirmar la importancia que tuvieron las confecciones de redes de círculos de diversos formatos en los inventarios ornamentales de la tardoantigüedad. Tal y como habíamos señalado anteriormente, es muy posible que esta morfología en concreto fuese concebida en origen como una suerte de trama metálica destinada a guarnecer y a ennoblecer otro tipo de superficies -recipientes fundamentalmente- desde época altoimperial. La constatación de una versión calada y menos descriptiva de ENG-1 en la placa central del cancel de Recópolis es a su vez una buena muestra del conocimiento que de este motivo tenían los más notables talleres de escultura arquitectónica activos en territorio peninsular en el tránsito de la Antigüedad Tardía a la Alta Edad Media.

CÍRCULOS ENGARZADOS (ENG)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ENG-1 	CV-410	Placa	2	C2

	300		400		500		600		700		800
ENG-1											

2.1.22. Hélices inscritas en hexágonos de lados curvos (HEX).

Esta sencilla unidad ornamental, cuya formulación es nuevamente verificada en los repertorios musivos locales -más concretamente en la Casa del Anfiteatro (Fig. 279)- forma parte de un conjunto de sencillos esquemas geométricos y vegetales cuya incorporación a la arquitectura responde al aprovechamiento de las cualidades visuales derivadas de la exposición de superficies caladas en el plano bidimensional.

HÉLICE INSCRITA EN HEXÁGONOS DE LADOS CURVOS (HEX)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
HEX-1 	CV-201	Placa	7	C2

	300		400		500		600		700		800
HEX-1											

2.1.23. Apéndice. Matrices compositivas (MAT).

Los motivos geométricos que hemos analizado hasta ahora, presentados ya fuera en calidad de unidades individuales o bien como integrantes de composiciones continuas, se han caracterizado por poseer una manifiesta condición autónoma sobre el lecho ornamental. Si dejamos a un lado todas aquellas fórmulas eventualmente susceptibles de incorporar al máximo una pequeña unidad oclusiva a su estructura primaria –círculos enfilados, imbricaciones y trenzados fundamentalmente-, podremos comprobar que ninguna de las morfologías que hemos estudiado fue concebida para conformar por sí misma una matriz compositiva de naturaleza abarcante. Es por esta razón por la cual hemos creído conveniente examinar en este apartado los motivos geométricos que en algún momento fueron empleados a manera de bastidor habilitado para alojar en su interior distintas locuciones ornamentales de carácter relativamente complejo.

Algunas de estas estructuras, a las que hemos tenido ocasión de referirnos en más de una ocasión, han sido entendidas como la puesta en evidencia de una serie de usos decorativos que habrían sido incorporados a los repertorios hispanos a través del canal de transmisión activado con motivo de la presencia omeya en territorio peninsular. Por nuestra parte, consideramos que la configuración de morfologías geométricas de carácter matriz como las que ahora tenemos entre manos, se inscribe en una compleja y amplia dinámica de posicionamientos adoptados por parte de los decoradores al respecto del avanzado proceso de deconstrucción que el acervo ornamental propio del mundo tardoantiguo manifestaba en la antesala de la temprana Edad Media.

Ya en el tránsito de la quinta a la sexta centuria, podemos apreciar hasta qué punto los talleres de mosaistas que trabajaban en el área itálica septentrional habían

tratado de formular con éxito nuevas soluciones al problema de la cada vez más palpable desnaturalización de los repertorios geométricos y vegetales en este dominio de la producción artística. La clave para resolver esta cuestión no se encontró tanto en el tratamiento de los motivos a título individual como en la modificación de las estructuras compositivas en las cuales estos eran alojados. Los mosaicos procedentes de la iglesia de Santa Ágata Maggiore en Rávena (Fig. 068), de la catedral de Luni (Fig. 069) o los conservados en el Palacio Mazzolani de Faenza (Fig. 280) constituyen una muestra inmejorable a la hora de ilustrar este tipo de planteamientos.








La disolución de los rasgos naturalistas en las unidades autónomas de ornamento había sido encauzada hacia la articulación de grandes matrices compositivas de carácter concéntrico. Dichas estructuras se demostraron de gran utilidad pues no solamente podían alojar en su interior motivos de cualquier género, sino que a su vez la propia estilización de estos últimos contribuía al incremento de las cualidades rítmicas del enunciado global.

Este mismo fenómeno también se evidenció en la producción de escultura arquitectónica. A pesar de que existen algunos ejemplos en los cuales la propensión que acabamos de analizar se manifiesta precozmente, consideramos que la articulación de matrices geométricas complejas en este campo tuvo lugar con posterioridad, y atendiendo a las condiciones particulares de cada obrador. En el caso de Mérida, consideramos que esta práctica se produjo salvo excepciones en un momento tardío, más concretamente en las fechas en las cuales se desarrolló el sexto estilo emeritense.

Este se había caracterizado, como ya vimos, por llevar a cabo una reordenación en términos compositivos de todas aquellas unidades ornamentales que habían sido sumariamente esquematizadas por los escultores del cuarto y sobre todo del quinto estilo¹³⁴⁰. En un contexto nuevamente favorable para la producción artística, los maestros locales encontraron en el empleo de estas unidades nodrizas una plataforma inmejorable desde la cual pudieron relanzar las cualidades plásticas de un repertorio ornamental que para entonces se encontraba ya profundamente alterado. Es preciso señalar que un proceso muy similar al que acabamos de definir se dio en otros centros de producción en Occidente a lo largo de los siglos VIII y IX, tal y como puede apreciarse en múltiples creaciones escultóricas realizadas por los talleres longobardos y carolingios.

¹³⁴⁰ Los esfuerzos destinados a la reordenación estructural del repertorio decorativo se vieron completados a su vez con una labor parcialmente dirigida a la repristinación del mismo.

MATRICES COMPOSITIVAS (MAT)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
MAT-1 	MNAR, nº invCE00535	Placa	1	C2
MAT-2 	CV-9	Pilastra	4	T2
MAT-3 	CV-9	Pilastra	4	T2
MAT-4 	CV-13	Pilastra	4	T2
MAT-5 	CV-158	Placa	6	T3
MAT-6 	CV-156	Placa	6	T3
MAT-7 	SE-44	Placa	6	T3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
MAT-8	CV-423	Placa	7	C1
				

Morfologías tan sencillas como MAT-1 ponen de manifiesto el interés que desde época temprana mostraron los escultores por obtener unidades ornamentales expansivas mediante la combinación de esquemas geométricos elementales. Consideramos que esta predisposición se interrumpió de manera provisional en las realizaciones propias del segundo estilo emeritense, fundamentalmente a causa de la vocación imitativa que sus obradores promovieron incluso al respecto de la plasmación de las formas geométricas más esenciales¹³⁴¹. Si en MAT-1 encontrábamos un motivo formulado mediante la combinación de dos figuras, MAT-2, 3 y 4 muestran cómo en el momento en el cual reapareció la predisposición hacia el empleo de matrices compositivas, estas fueron concebidas a partir de la agrupación de varios morfemas en torno a una unidad nodriza proyectada para cubrir una superficie cuadrangular. Valoramos la posibilidad de que esta coyuntura se produjese en una fase caracterizada por el sometimiento del léxico ornamental a un proceso de estandarización como el que tuvo lugar en el momento en el que se desarrolló el cuarto estilo.

En una última etapa de la producción local fueron formuladas las morfologías de perfil circular MAT-5¹³⁴², 6 y 7, mucho más sofisticadas, complejas y demandantes de un elevado número de unidades oclusivas para completar su sutura.

	300	400	500	600	700	800
MAT-1						
MAT-2						
MAT-3						
MAT-4						
MAT-5						

¹³⁴¹ Tal y como hemos tenido ocasión de comprobar, la mayor parte de los esquemas geométricos privilegiados por los artífices del segundo estilo se encuentran en relación directa con aquellos contenidos principalmente en piezas de orfebrería y realizaciones afines.

¹³⁴² Esta unidad en concreto viene conformada a partir de la evolución de los tallos, convertidos aquí en una matriz circular que encontramos también en Córdoba.

MAT-6											
MAT-7											
MAT-8											

2.1.24. Conclusiones al catálogo de motivos geométricos.

Si bien estimamos que el volumen de información que hemos obtenido de este análisis es directamente proporcional al número de muestras para el cotejo que de cada unidad ornamental ha llegado hasta nosotros, los datos en él recabados pueden sernos de gran utilidad a la hora de elaborar una serie de premisas finales.

En primer lugar es preciso señalar que la proliferación de los algo más de veinte enunciados que hemos tenido ocasión de individualizar en esta clasificación es un rasgo común de la escultura tardoantigua y altomedieval que fue producida en todos aquellos territorios sobre los cuales se extendió una vez el poder, la cultura y el arte romano. Juzgamos que su desarrollo no estuvo tan sujeto al intercambio de fórmulas y soluciones artísticas entre los distintos centros de producción como a la relación que los grupos humanos establecidos en estos territorios establecieron con el vasto cúmulo de referentes visuales legados por el Imperio.

En esta tesitura cabe apuntar que en lo que respecta a los repertorios geométricos, podemos distinguir cuatro grandes fases de desarrollo comprendidas nada menos que entre los siglos IV y X. La primera etapa se caracteriza por la traslación de esquemas propios del mosaico a la superficie pétrea, y tiene lugar entre los siglos IV y VI. En Mérida este tipo de prácticas se corresponde con las realizaciones del primer estilo. En una segunda fase se hace patente la receptividad hacia la incorporación de un importante número de fórmulas decorativas procedentes del folklore ornamental, al tiempo que la mayor parte de los enunciados geométricos muestran una fuerte dependencia en términos miméticos para con la elaboración de estos mismos sobre otras superficies tales como el estuco, la cerámica, el tejido y fundamentalmente el metal.

Dicho período, en el cual encajan las manifestaciones del segundo y del tercer estilo emeritense, se extiende desde el siglo VI hasta los años centrales del VII. En aquel momento se inaugura una tercera etapa caracterizada por la estandarización de los modelos anteriores y lo que es más importante, por los primeros indicios de emancipación de los motivos ornamentales con respecto de su condición simuladora de otras artes.

Esta tercera fase, que en Mérida se corresponde con las realizaciones del cuarto y del quinto estilo, se extiende entre mediados del siglo VII y la primera parte del VIII. La última etapa abarca hasta finales de la décima centuria y se caracteriza por la definitiva independencia del enunciado geométrico. A lo largo de este último tramo de desarrollo, al que daremos el nombre de fase post-imitativa, los elementos geométricos se fusionan entre ellos y con los vegetales en pos de la constitución de unidades poderosamente autónomas. Al mismo tiempo, en este intervalo el discurso geométrico es susceptible de imitar a otras artes desde el punto de vista funcional –una superficie pétrea puede estar evocando a un tejido- o técnico –algunos tipos de talla tratarán de simular la textura del metal-, pero ya no existe una mimesis objetual. En el momento en el cual las morfologías geométricas fueron liberadas de su condición imitativa, estas alcanzaron su mayor grado de refinamiento y sofisticación.

Por otra parte consideramos que los motivos geométricos que despertaron un mayor interés a través de las distintas generaciones de decoradores fueron aquellos que poseían altas cualidades ambigramáticas y cinéticas desde la invariabilidad. En períodos caracterizados por una baja intensidad desde el punto de vista creativo se privilegió ante todo la facilidad que un motivo ofrecía para su reproductividad y ulterior preservación. En cuanto a las posibles propiedades simbólicas que pudieron haber estado asociadas a estas unidades y de las que ya habíamos hablado al inicio del presente apartado, tendremos ocasión de realizar una serie de valoraciones más adelante.

2.2. Motivos vegetales.

El profundo vínculo que los pueblos perimediterráneos mantuvieron con sus respectivas biocenosis se tradujo en una extraordinaria proliferación, mensurable tan solo en términos milenarios, del componente vegetal en la práctica totalidad de las culturas ornamentales eurasiáticas y norteafricanas¹³⁴³. Desde este punto de vista la plástica cristiana no iba a suponer una excepción, pues esta asumió de pleno todo el repertorio decorativo de carácter vegetal que había sido desarrollado por las civilizaciones helenística y romana. La condición significativa de las morfologías vegetales que contribuyeran antaño a la exteriorización de la *Aurea Aetas* bajo el signo

¹³⁴³ La sistematización del ornamento vegetal fundamentalmente desde la Edad del Bronce se encuentra íntimamente relacionada con la dimensión religiosa que las prácticas agrícolas habían adquirido en las distintas sociedades mediterráneas a partir del Neolítico. Vid. al respecto M. ELIADE, *Historia de las creencias y las ideas religiosas, I. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, Barcelona, 1999 (1978), pp. 64-73.

del Imperio, serviría ahora como soporte para perpetuar una nueva *Aurea Aetas* bajo el signo de Cristo.

En este sentido son numerosas las referencias textuales que encontramos al hilo de la actitud que manifestaron los cristianos con respecto de las plantas y de sus frutos desde una perspectiva no solo científica sino predominantemente espiritual. Este interés puede apreciarse, tal y como habíamos visto en los apartados 1.3 y 2.3 del capítulo segundo, en la obra de Prudencio¹³⁴⁴ o de San Agustín, para quien el conocimiento del entorno vegetal llega a adquirir una condición de carácter místico¹³⁴⁵. No mucho tiempo más tarde visiones de este género –muy vinculadas a su vez a la tradición de las Sagradas Escrituras– continuarán existiendo, por ejemplo, en la producción de San Ildefonso de Toledo, y en un contexto literario que afecta más directamente a Emerita Augusta, en Gregorio de Tours¹³⁴⁶ y sobre todo en las *VSPE*¹³⁴⁷.

Cabría preguntarse sin embargo cuáles fueron los mecanismos que determinaron la abundante producción de elementos vegetales en la escultura arquitectónica a lo largo de los siglos de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media. En la mayor parte de las ocasiones en las que la Historia del Arte ha aludido al ornamento vegetal durante este período lo ha hecho con un carácter sumamente generalista y subalterno, prestando atención a la trayectoria degenerativa de los modelos romanos siempre que este asunto venía abordado en términos formales, o bien ofreciendo hasta la saciedad todo tipo de propuestas de índole simbólica al respecto de los motivos seleccionados por los artífices.

Alois Riegl, uno de los primeros historiadores del arte que valoró firmemente la condición autónoma del ornamento vegetal a lo largo de los siglos, señalaba en 1893 que “nunca, ni si quiera en la Antigüedad, la decoración vegetal copió a la naturaleza”¹³⁴⁸. A partir de dicho posicionamiento este autor emprendió la titánica tarea de intentar descifrar cuáles habían sido los mecanismos –qué él mismo llamó “psico-artísticos”– vigentes en el desarrollo de la decoración vegetal durante época tardoantigua, plasmando sus teorías al respecto algunos años más tarde en “El arte industrial tardorromano”. Según las hipótesis de Riegl, la propia autonomía de las fórmulas vegetales empujó a estas últimas de manera gradual hacia la adquisición de

¹³⁴⁴ J. FONTAINE, “Trois variations de Prudence sur le thème du Paradis”, *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. geburtstag von Karl Büchner*, Wiesbaden, 1970, pp. 96-115.

¹³⁴⁵ SAN AGUSTÍN, *De doctrina Christiana*, II, 39, 59.

¹³⁴⁶ Refiere el turonense en sus alusiones al *tumulus* de la mártir Eulalia contenidas en el *Liber in gloria martyrum*, la presencia de tres árboles delante del altar, recogido en P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 19.

¹³⁴⁷ *VSPE*, I, 7, 17, 20.

¹³⁴⁸ A. RIEGL, 1980 (1893), p. 10.

un semblante abstracto, simétrico y no naturalizante. Este proceso concluyó –citamos ahora a Oleg Grabar- en “una nueva distribución geográfica de la ornamentación (sobre la superficie)”¹³⁴⁹, que habría de alcanzar su máxima madurez y clarividencia exponencial en el arte islámico. Por nuestra parte no podemos sino aceptar las teorías de Alois Riegl, sobre las que habría que hacer no obstante una serie de puntualizaciones, pues su profundo carácter formalista e idealista tal vez le llevaran a omitir en más de una ocasión la adhesión al proceso productivo de un componente tan importante como es el aspecto puramente material.

Desde este punto de vista nos encontramos ante una de los grandes problemas que afectan al conocimiento del arte tardoantiguo y altomedieval en toda su dimensión epistemológica, esto es: la confrontación entre imitación y limitación. Al respecto de dicha disyuntiva, por cierto, señala Umberto Eco que “no es fácil desentrañar en esta evolución la normatividad de la técnica humana de las relaciones existentes entre esta y la normatividad natural”¹³⁵⁰. Sirvan estas reflexiones preliminares para presentar un apartado en el que trataremos de analizar el modo en el cual consideramos que la decoración *vegetal* de época clásica pasó a convertirse en *decoración* vegetal a lo largo de la tardoantigüedad y de la Alta Edad Media.

2.2.1. Vástagos (VAS).

La práctica totalidad de los tallos empleados por los artistas occidentales desde la tardoantigüedad encuentra su origen remoto en los distintos procesos ornamentales que concluyeron en la creación del sarmiento griego. A los decoradores helenos les corresponde el mérito de haber compendiado los principales modos de distribución del vástago en superficie formulados en culturas ornamentales como la egipcia, la fenicia o la asiria; así como el de estimular el empleo de esta fisonomía mediante una formidable combinación de pragmatismo y versatilidad. Estos recursos permitieron a los artífices griegos generar un sinfín de apariencias vegetales –sobre todo desde el siglo IV a. C.- a partir de un número de variantes estructurales que en esencia no pasaba de ser reducido.

Frente al vástago griego, el romano habrá de caracterizarse por una mayor complejidad definida en términos de espesor y determinada por el desarrollo de un número variable de tallos secundarios emergentes del tallo matriz¹³⁵¹. Las actitudes y aptitudes que los decoradores tardoantiguos y altomedievales mostraron para con la

¹³⁴⁹ O. GRABAR, 1996 (1973), p. 218.

¹³⁵⁰ U. ECO, 1997, p. 130.

¹³⁵¹ A. RIEGL, 1980 (1893), p. 162.








interpretación de estos modelos habrían de condicionar la trayectoria de los vástagos a lo largo de los siglos que estaban por venir. Al mismo tiempo, es preciso señalar que el desarrollo de una parte muy significativa del ornamento vegetal quedó supeditada a los pormenores de dicha trayectoria, pues el vástago es a la vez el armazón orográfico y el motor direccional de casi todas las hojas y frutos, y ocasionalmente de las unidades florales. En la escultura arquitectónica el uso del tallo es primordial, pues fija la apariencia fitomorfa a la superficie sólida, sus ondulaciones y bifurcaciones engendran tanto grandes lechos axiales como innumerables ámbitos intersticiales de carácter periférico, al tiempo que su espesor y despliegue determinan de manera irreversible la dilatación o la contracción de los motivos y con ello su semblante último.








Salvo en raras excepciones, los vástagos que aparecen en Mérida poseen un carácter marcadamente longitudinal. A tales efectos, podemos decir que la escultura producida en la capital del Guadiana no se apartó en líneas generales de los cauces que siguieron los diferentes dialectos ornamentales post-romanos. En la mayoría de ellos se produjo una supeditación de los tallos a superficies predominantemente longitudinales, lo cual estimuló el desarrollo de una experimentación dirigida a escrutar las cualidades de éstos en términos de elongación. Por el contrario, las funciones expansivas asignadas a un motivo vegetal sobre una superficie cuadrangular fueron casi siempre desempeñadas en Mérida –así como en la mayor parte de los talleres occidentales- por palmetas y arbustos¹³⁵².





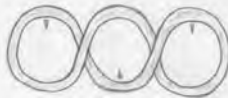




VÁSTAGOS (VAS)






Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-19	Pilastra	2	C1
	CV-20	Pilastra	2	C1
	CV-21	Pilastra	2	C1
	CV-27	Pilastra	2	C1
	CV-48	Pilarcillo	4	C3
	CV-55	Pilarcillo	4	C3
	CV-94	Pieza de ensamblaje	1	C2
	CV-105	Pieza de ensamblaje	2	C1
	CV-159	Placa	6	T3
	CV-163	Placa	1	C2
	CV-165	Placa	1	C2
	CV-166	Placa	1	C2
	CV-212	¿Dintel?	1	C2

¹³⁵² Serán los decoradores islámicos los encargados de recuperar y de volver a sistematizar el uso de los vástagos sobre superficies cuadrangulares, gracias en gran medida al criterio multifuncional que éstos concedieron a los distintos motivos de ornamento.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VAS-2 	CV-1	Pilastra	2	C1
	CV-2	Pilastra	2	C1
	CV-3	Pilastra	2	C1
	CV-4	Pilastra	2	C1
	Xenodochium	Pilastra	2	C1
VAS-3 	CV-25	Pilastra	4	C3
	CV-30	Pilastra	4	C3
	CV-31	Pilastra	4	C3
	CV-54	Pilarcillo	6	C3
VAS-4 	CV-16	Pilastra	4	C3
	CV-31	Pilastra	4	C3
	CV-96	Pieza de ensamblaje	6	C3
	CV-162	Placa	2	C1
VAS-5 	CV-5	Pilastra	2	C1
	CV-6	Pilastra	2	C1
	CV-7	Pilastra	1	C1
VAS-6 	CV-11	Pilastra	4	C1
	CV-12	Pilastra	4	C1
VAS-7 	CV-116	Cancel	2	C1
	CV-407	Cancel	2	C1
VAS-8 	CV-144	Placa	2	C2
	CV-405	Cancel	2	C1

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VAS-9 	CV-5	Pilastra	2	T2
	CV-6	Pilastra	2	T2
VAS-10 	SE-412	Placa	1	C2
	CV-92	Pieza de ensamblaje	1	C2
VAS-11 	SE-44	Placa	6	T3
VAS-12 	SE-67	Indeterminado	2	C1
VAS-13 	CV-14	Pilastra	4	C3
VAS-14 	CV-94	Pieza de ensamblaje	1	C2
VAS-15 	CV-99	Pieza de ensamblaje	5	C2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VAS-16 	CV-253	Cimacio	4	C1
VAS-17 	CV-293	Imposta/Cimacio	6	C2
VAS-18 	CV-296	Imposta/Cimacio	5	C2
VAS-19 	CV-357	Indeterminado	6	T3
VAS-20 	CV-408	Placa	2	C2
VAS-21 	CV-15	Pilastra	4	C1
VAS-22 	CV-29	Pilastra	5	T2
VAS-23 	CV-34	Pilastra	2	C1
VAS-24 	CV-41	Pilastra	3	C1

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VAS-25 	CV-43	Pilastra	5	T2
VAS-26 	CV-44	Pilastra	5	T2
VAS-27 	CV-59	Pilarcillo	6	T3
VAS-28 	CV-51	Pilarcillo	2	C3
VAS-29 	CV-51	Pilarcillo	2	C3

Los escultores emeritenses del final de la Antigüedad mantuvieron en uso todas las principales variantes estructurales del vástago grecorromano. De entre ellas, la más profusamente empleada fue el tallo individual ondulado, cuya continua reinterpretación y adaptación a los diferentes contextos productivos determinó el desarrollo de un amplio número de morfologías a lo largo de varios siglos. Consideramos que las pautas determinantes de dicho cauce evolutivo pueden ser lo bastante esclarecedoras -ya sea en términos formales como tecnológicos- como para poder afirmar que la eventual aparición en Mérida de una nueva morfología de vástago fuera el resultado de una auto-derivación permanente de los modelos locales en la mayor parte de los casos.

Las morfologías VAS-1, 10 y 14 se constituyen como el principal eje de conexión existente entre el vástago ondulado de tradición romana y el que habrán de desarrollar

los obradores emeritenses sobre todo a partir del siglo V. VAS-1, cuyo uso llega a ser detectado en realizaciones correspondientes al sexto estilo, fue utilizado por los decoradores tardorromanos a lo ancho de todo el Mediterráneo al menos desde finales del siglo III. Su sistematización ha de ser entendida fundamentalmente como la consecuencia de una paulatina simplificación de la frondosidad del sarmiento longitudinal de perfil clásico, operada a partir de una drástica reducción del número de tallos emergentes desde tallo matriz¹³⁵³. El modelo resultante de esta manera de proceder fue un vástago ondulado con bifurcaciones alternas dextrógiros y levógiros desde el extremo y hacia el eje axial, cuyos medallones fueron guarnecidos en Mérida preferentemente con hojas verticiladas, tal y como podemos comprobar en las piezas de los estilos primero, segundo y cuarto en las que aparece contenido este formato. Las morfologías VAS-10 y 14, por su parte, prescinden del tallo secundario. Ambas unidades, carentes de bifurcaciones, fueron concebidas para guarnecer tramos longitudinales cortos combinando ritmos dextrógiros y levógiros.

VAS-3 y 4 fueron originadas igualmente en un momento temprano, en estrecha relación con los vástagos tardorromanos desplegados en longitud. A diferencia de los formatos anteriores, estos acogieron preferencialmente distintos tipos de hoja en alternancia con racimos de vid. La única distinción que existe entre ambos modelos es la dirección en el nacimiento de los pedúnculos, pues en VAS-4 la disposición de estos viene a enfatizar el carácter longitudinal de la composición. Asimismo, es preciso señalar que mientras que de la progresiva estilización de estas formas habrá de surgir un modelo como VAS-13, la necesidad de emplear este tipo de secuencias en tramos cortos generó las tipologías VAS-25 y 26.

VAS-19 es un buen ejemplo del modo en el que los primitivos formatos habían sido interpretados por los artífices del sexto estilo, quienes supeditaron el protagonismo estructural de los vástagos al desarrollo de los motivos foliáceos en

¹³⁵³ Todo parece indicar que la morfología VAS-16 pudo estar directamente inspirada en un modelo de vástago altoimperial, tal y como puede apreciarse en la proliferación de bifurcaciones secundarias que se desprenden del eje axial, recurso propio de los decoradores romanos hasta bien entrado el siglo III. En este sentido, dicha morfología pone de manifiesto hasta qué punto los usos ornamentales vigentes en la antesala de la Alta Edad Media eran incompatibles con la mayor parte de los preceptos rítmicos y compositivos propios del mundo grecorromano. Así, la secuencia contenida en la pieza CV-253 (Fig. 099), en la que aparece VAS-16, presenta una estructura dislocada e inconexa, pues emplea una cadencia de raigambre clásica sobre cuyo armazón se sostiene una sucesión de unidades vegetales confeccionada acorde a un criterio plástico profundamente post-romano. Un fenómeno muy similar puede ser observado en el frente más ancho de la denominada placa del Zoco de Córdoba (Fig. 281), elaborada posiblemente en el siglo VI, y en la cual el lapicida trató de imitar la secuencia vegetal que la misma pieza contiene en su lado corto, realizada en época altoimperial, A. GARCÍA BELLIDO, “Parerga” de arqueología y epigrafía hispano-romanas”, *Archivo Español de Arqueología*, Vol. XXXIII, 1960, pp. 167-193; S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, p. 170.

superficie. Esta última particularidad, que ya pudo ser advertida en VAS-18, vuelve a ponerse de manifiesto en VAS-17, un formato tardío en el cual la bifurcación del tallo ha pasado a convertirse en una hoja lateralizada. Igualmente, la adecuación de los tallos ondulados a tramos cortos de representación dio como resultado otras morfologías como VAS-24 –caracterizada por la prolongación del tallo levógiro con el fin de enfatizar el despliegue unidireccional de las hojas–, y más tarde VAS-15 y 27.

VAS-2 fue el equivalente de VAS-1 en lo que a tallos dobles entrelazados se refiere. Tal y como habíamos tenido ocasión de mencionar con anterioridad, esta fórmula había sido empleada con gran profusión en el ornamento vegetal romano sobre todo desde el siglo I. De la misma forma que habría de suceder con otras estructuras análogas, los primitivos cuños icónicos de vástagos entrelazados padecieron un importante proceso de depuración de sus componentes secundarios a partir de la tercera centuria. La disminución de las cualidades naturalistas y del sentido orgánico de los primeros modelos facilitó la adecuación de estos enunciados a todo tipo de superficies longitudinales, ya fueran estas sarcófagos como en Rávena, intradoses de arco como en San Víctor de Marsella o pilastras como en el caso de Mérida.

En un contexto productivo como en el que se desarrolló el segundo estilo emeritense, formatos de este tipo ofrecían un alto rendimiento a la hora de guarnecer piezas de carácter eminentemente escenográfico, no exentas a su vez de un importante componente simbólico y de explícitas intenciones monumentales. De tal forma, VAS-2 fue el modelo elegido para el ornato de las grandes pilastras CV 1 a 4 (Figs. 095 a 098), así como de la gran pieza encontrada en el espacio identificado como el *Xenodochium* de Masona (Fig. 094). Tanto en estas pilastras como en CV 5 y 6 –en las cuales se contiene el modelo VAS-9– se emplearon dos procedimientos diversos a la hora de superponer un vástago sobre el otro, una particularidad que nos lleva a barajar la hipótesis de que estas piezas fueran ideadas para formar parejas, encontrándose muy probablemente sus respectivos vástagos enfrentados en su emplazamiento original. Consideramos al mismo tiempo que los formatos VAS-28 y 29, conformados por tallos de acanto, fueron empleados por los obradores del segundo estilo con idénticas intenciones, dada la profunda filiación existente entre estos enunciados y el imaginario ornamental de época tardorromana¹³⁵⁴.

¹³⁵⁴ Tallos de acanto muy semejantes a los que acabamos de analizar fueron incluidos en los tableros y en las cornisas del frente escénico del teatro con motivo de la reforma realizada en el mismo entre 333 y 337 (Figs. 106 y ss).

En cuanto a la génesis y a la configuración de las morfologías VAS-6 y 21, creemos oportuno reconsiderar aquellas suposiciones que han querido vincularlas con realizaciones propias del mundo oriental¹³⁵⁵. Los principales rasgos de diferenciación de estos enunciados con respecto de los que habían desarrollado los artífices del segundo estilo emeritense atienden a elementos de índole estructural. En primer lugar, existe en estas piezas una mayor habilitación de espacios intersticiales que deriva de la compartimentación a la cual es sometido el tallo. En segundo lugar, la articulación de nudos medianeros en el cuerpo del vástago contribuye a la creación de nítidos intervalos entre cada una de las unidades que integran la composición. Finalmente, la bifurcación del tallo, formulada en términos manifiestamente anti-naturalistas, genera un elevado número de módulos entre el propio tallo y el borde de la superficie de representación que deben ser convenientemente suturados. Estas características inherentes a la redistribución estructural del discurso ornamental sobre las superficies bidimensionales pueden ser advertidas en toda la plástica occidental al menos desde los años centrales de la séptima centuria. Así pues, y a pesar de que existan enunciados semejantes a los que ahora tenemos entre manos en lugares como Damasco o Taq-i-Bostán, nos inclinamos a conceder una mayor credibilidad a la posibilidad de que estas morfologías fueran generadas sobre la base de la continua re-interpretación que los artífices realizaron del remanente ornamental reciente.

Una dinámica evolutiva muy semejante rigió el desarrollo de los vástagos de carácter centrípeto, caracterizados por la presencia de un único tallo que genera uno o más medallones realizando un giro completo o parcial sobre sí mismo. Las primitivas morfologías de vástago centrípeto las encontramos en VAS-7 y 20. La primera de ellas es relativamente frecuente en el ámbito adriático durante época justiniana, y no descartamos la posibilidad de que su fijación en Mérida respondiese a una importación del modelo a través de un objeto u objetos concretos, o bien mediante el conocimiento que uno o más artífices activos en la capital del Guadiana hubieran podido tener de dicha fórmula. Consideramos que VAS-22 es a su vez una variante sumamente abreviada de esta misma fórmula. Las labores de reordenación que pusieron en marcha los obradores del sexto estilo concluyeron con la formulación de VAS-11, estrechamente vinculada a una morfología preexistente como fue VAS-7.

En lo que respecta a los tallos individuales no ondulados, consideramos que todos ellos, VAS-8, 12 y 23, fueron empleados en las realizaciones del segundo estilo como resultado de la apropiación deliberada que los preceptores de esta corriente

¹³⁵⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 367.

realizaron de un significativo número de morfologías vegetales existentes en el repertorio ornamental local de época altoimperial.

	300		400		500		600		700		800
VAS-1											
VAS-2											
VAS-3											
VAS-4											
VAS-5											
VAS-6											
VAS-7											
VAS-8											
VAS-9											
VAS-10											
VAS-11											
VAS-12											
VAS-13											
VAS-14											
VAS-15											
VAS-16											
VAS-17											
VAS-18											
VAS-19											
VAS-20											
VAS-21											
VAS-22											
VAS-23											
VAS-24											
VAS-25											
VAS-26											
VAS-27											
VAS-28											
VAS-29											

2.2.2. Hojas (HOJ).

El desarrollo de las unidades foliáceas estuvo presente en la práctica totalidad de las culturas ornamentales mediterráneas desde época ancestral. Los artistas griegos exploraron las cualidades decorativas de estos formatos en tramas preferentemente longitudinales. Ya en época romana, las morfologías foliáceas recibieron una serie de nuevas atribuciones plásticas y compositivas mediante las cuales estas últimas estuvieron en grado de contribuir a la formulación de complejos esquemas vegetales sobre cualquier tipo de lecho ornamental.

Los orígenes de esta tendencia pueden ser localizados en época de Augusto¹³⁵⁶, momento en el cual la hoja romana adquiriría toda su plenitud desde un punto de vista estructural y formal. A nivel estructural, los motivos foliáceos formulados por los decoradores imperiales atendían a un despliegue en superficie que aun pretendiendo ser espontáneo, estaba sujeto a una cuidadosa planificación de carácter sistémico. Desde una perspectiva formal, las hojas de época altoimperial pueden ser definidas a partir de una *contradictio in terminis*, pues el motivo vegetal queda constituido mediante una mimesis ficticia. Así, mientras que el ornamento vegetal romano asume una conducta imitativa al respecto de las partes constituyentes del enunciado, la totalidad del mismo posee una dimensión en esencia artificiosa e ilusionista.








En época bajoimperial ya pueden apreciarse los primeros síntomas de una progresiva desnaturalización que habrá de afectar igualmente a cada una de las partes integrantes del ornamento vegetal en su conjunto¹³⁵⁷. Esta particularidad habrá de condicionar de manera ineludible la ulterior evolución de los motivos foliáceos. El índice de variabilidad que estos elementos habían presentado desde época augusta se encontraba directamente relacionado con la selección de un elevado número de perfiles fitomorfos presentes en la naturaleza –hojas ovadas, cordadas, lobuladas, etc.-.









La variedad de estos mismos motivos en época tardoantigua y altomedieval habría de conseguirse, empero, mediante la constante modificación de un número relativamente reducido de aquellos formatos foliáceos que hubieran confeccionado los decoradores romanos. Es en esta tesitura en la que hemos de entender el desarrollo de las hojas producidas por los talleres emeritenses.





¹³⁵⁶ P. ZANKLER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992 (1987), pp. 216-217.









¹³⁵⁷ Esta particularidad se advierte, por ejemplo, en la decoración vegetal contenida en el Arco de Galerio en Tesalónica.

HOJAS (HOJ)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	CV-19	Pilastra	2	C1
	CV-20	Pilastra	2	C1
	CV-21	Pilastra	2	C1
	CV-25	Pilastra	4	C3
	CV-48	Pilarcillo	4	C3
	CV-55	Pilarcillo	4	C3
	CV-105	Pieza de ensamblaje	2	C1
	CV-162	Placa	2	C1
	SE-412	Placa	1	C2
	CV-92	Pieza de ensamblaje	1	C2
	CV-94	Pieza de ensamblaje	1	C2
	CV-165	Placa	1	C2
	CV-166	Placa	1	C2
	CV-212	¿Dintel?	1	C2
	CV-11	Pilastra	4	C1
	CV-12	Pilastra	4	C1
	CV-16	Pilastra	4	C3
	CV-19	Pilastra	2	C1
	CV-38	Pilastra	2	C1
	CV-44	Pilastra	5	T2
	CV-159	Placa	6	T3
	CV-1	Pilastra	2	C1
	CV-2	Pilastra	2	C1
	CV-3	Pilastra	2	C1
	CV-4	Pilastra	2	C1
	Xenodochium	Pilastra	2	C1
	SE-68	Placa	3	T2
	CV-171	Placa	3	C3
	CV-172	Placa	3	C3
	CV-386	Indeterminado	4	C1
	CV-14	Pilastra	4	C3
	CV-30	Pilastra	4	C3
	CV-31	Pilastra	4	C3
	CV-5	Pilastra	2	T2
	CV-6	Pilastra	2	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
HOJ-8 	CV-5	Pilastra	2	T2
	CV-6	Pilastra	2	T2
HOJ-9 	CV-29	Pilastra	5	T2
	CV-84	Columnilla	5	T2
HOJ-10 	CV-54	Pilarcillo	6	C3
	CV-96	Pieza de ensamblaje	6	C3
HOJ-11 	CV-58	Pilarcillo	6	T3
	CV-112	Pieza de ensamblaje	6	T3
HOJ-12 	CV-116	Cancel	2	C2
	CV-407	Placa	2	C1
HOJ-13 	CV-163	Placa	1	C2
	CV-168	Placa	3	C2
HOJ-14 	CV-293	Imposta/cimacio	6	C2
	CV-296	Imposta/cimacio	5	C2
HOJ-15 	SE-44	Placa	6	T3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
HOJ-16 	SE-65	Indeterminado	3	C2
HOJ-17 	SE-136	¿Placa?	5	T2
HOJ-18 	CV-8	Pilastra	3	C2
HOJ-19 	CV-15	Pilastra	4	C1
HOJ-20 	CV-27	Pilastra	2	C1
HOJ-21 	CV-41	Pilastra	3	C1
HOJ-22 	CV-59	Pilarcillo	6	T3
HOJ-23 	CV-138	Placa	3	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
HOJ-24 	CV-157	Placa	6	T3
HOJ-25 	CV-357	Indeterminado	6	T3
HOJ-26 	CV-377	¿Nicho?	6	T2
HOJ-27 	CV-408	Placa	2	C2
HOJ-28 	CV-424	Pilastra	3	T2
HOJ-29 	CV-428	Indeterminado	1	C1
HOJ-30 	CV-433	Placa	1	C1
HOJ-31 	CV-97	Pieza de ensamblaje	4	C3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
HOJ-32 	CV-8	Pilastra	3	C2

Las hojas emeritenses son susceptibles de ser estudiadas en siete grandes grupos establecidos a partir de una categorización puramente formal: verticiladas, palmeadas, derivadas de elípticas, sagitadas, treboladas, lobuladas y lateralizadas o semi-hojas. Todas ellas, insistimos, descienden en mayor o en menor medida del repertorio foliáceo que había sido utilizado por los decoradores de época imperial.

Tal y como hemos tenido ocasión de señalar en más de una ocasión, consideramos que HOJ-2 supone el principal nexo de unión entre la verticilada de tradición romana y las creaciones análogas que habrán de aparecer a partir de las continuas reelaboraciones que fueron operadas sobre los primitivos cuños derivados de esta misma morfología. HOJ-2, una verticilada pentafolia con dos periantos retrotraídos hacia el pecíolo, se presenta ante todo como un patrón foliáceo profundamente definido y madurado, cuyo uso hemos considerado sintomático del primer estilo. HOJ-13 y 20 presentan características muy similares a HOJ-2 desde un punto de vista técnico y formal, y por lo tanto pueden ser entendidas como dos versiones abreviadas de esta última.

La combinación entre verticiladas y tallos del tipo VAS-1 constituye sin lugar a dudas una de las formaciones vegetales predilectas del obrador emeritense, tal y como puede apreciarse sobre todo en piezas del primer y del segundo estilo. A los artífices de este último correspondería la generalización de HOJ-1, formulada a partir del enriquecimiento del dintorno de HOJ-2. Maniobras de este género, dirigidas a explorar las cualidades plásticas de las primitivas unidades foliáceas, habrían de generar otras variantes tales como HOJ-7 y 8. Estas dos últimas morfologías, por su parte, son un buen indicio del proceso de modificación que la verticilada emeritense habrá de experimentar con motivo de su adecuación a esquemas compositivos cada vez más cerrados. Dicha particularidad determinó al mismo tiempo la gradual omisión de determinados elementos constituyentes de la verticilada clásica, así como una desnaturalización cada vez más manifiesta de sus periantos y pecíolos. Tales características pueden ser advertidas en la morfología HOJ-3, cuya fácil reproducción y

alta cualificación en el desempeño de funciones oclusivas y de aproximación terminaron por garantizarle una dilatada existencia en el obrador local.

Las unidades foliáceas palmeadas de la escultura emeritense constituyen en términos formales una amplia secuencia derivativa cuyo origen se remonta a las representaciones de hojas de *vitis vinifera* de tradición grecorromana. Así, entendemos que HOJ-4 fue la primera morfología de hoja de vid que se empleó en Mérida durante la tardoantigüedad, atendiendo a la dinámica de explícita filiación con respecto del pasado romano de la ciudad que evidenciaron los promotores de las creaciones en las cuales se gestó el segundo estilo. Los formatos más naturalistas del grupo de las palmeadas emeritenses -HOJ-4 y 12- dieron lugar con el tiempo a una serie de interpretaciones desplegadas en una doble vertiente.

De tal manera, en morfologías como HOJ-16 y sobre todo HOJ-6 -propia del cuarto estilo- se trató de desarrollar el valor ornamental del margen y de la venación de la hoja de vid una vez que esta fue desprovista, empero, de su contorno dentado, y con él de buena parte de su carácter naturalista. Por el contrario, los modelos HOJ-15 y 24 son una buena muestra de la actitud que mostraron los decoradores del sexto estilo al respecto de los motivos foliáceos. Estos artífices prefirieron explorar las cualidades de la hoja palmeada desde el puro contorno, para lo cual reelaboraron por completo el semblante del motivo original y le confirieron un perfil marcadamente curvo, de altas cualidades orgánicas. Dicha singularidad, estrechamente vinculada a los modos de hacer propios de la tercera talla tapizante, se nos antoja lo bastante elocuente como para entender hasta qué punto los artistas del sexto estilo dotaron a sus unidades ornamentales de un grado de flexibilidad hasta entonces nunca visto.

Consideramos que las morfologías HOJ-21 y 32 debieron formar parte del remanente de motivos foliáceos de perfil elíptico que habían desarrollado los decoradores emeritenses en época imperial. Existe la posibilidad de que hasta bien entrado el siglo VI pervivieran algunas de las principales variantes que de la hoja elíptica habían sido formuladas a lo largo de la Antigüedad, tal y como había sucedido con las verticiladas. En ese caso, podríamos considerar a HOJ-21 y sobre todo a HOJ-32 -fuertemente descriptivo- como dos de los últimos modelos al uso. La inercia simplificadora que habrá de iniciarse en los talleres escultóricos de Mérida en coincidencia con la supremacía del cuarto estilo habrá de conducir a la unificación de las distintas variantes de hoja elíptica en una morfología muy sencilla que habíamos tenido ocasión de analizar en el apartado correspondiente a los corazones. De dicho proceso de síntesis habrían de resultar HOJ-5, 10, 19, 23 y 31, unidades caracterizadas

por ofrecer un alto rendimiento oclusivo sobre lechos ornamentales de condición especialmente angosta o irregular.

HOJ-18, hasta cierto punto el único ejemplo de hoja sagitada pura en el repertorio emeritense, fue empleado casi con total seguridad por los artífices de los tres primeros estilos, quienes muy probablemente la adquirieron del inventario vegetal romano de la misma manera que habían sido adquiridos los modelos que hemos venido analizando hasta ahora. Igualmente, no es descartable que HOJ-9 fuera el resultado de una interpretación cada vez más abreviada y sintética de los primitivos formatos sagitados.

Las morfologías treboladas HOJ-14 y 17, por su parte, vuelven a poner de manifiesto la extraordinaria condición longeva de las principales unidades foliáceas de tradición romana, y lo mismo sucede con HOJ-29, lobulada de perfil crenado¹³⁵⁸. Es conveniente señalar, sin embargo, que ni los formatos trebolados ni los crenados habrán de encontrarse entre los motivos foliáceos más frecuentemente reproducidos en la escultura altomedieval hispánica¹³⁵⁹. HOJ-30 es un ejemplo inmejorable a la hora de analizar el modo en el cual la cultura ornamental grecorromana había empleado la semi-hoja. Así, en la pieza CV-433 podemos observar cómo la hoja lateralizada no pasa de ser una unidad mimética integrada en una planta representada acorde a una intención predominantemente descriptiva. Serán los decoradores altomedievales quienes doten a la semi-hoja de todas las propiedades compositivas y estructurales que habíamos tenido ocasión de estudiar con detenimiento, debiéndose a ellos el desarrollo de morfologías como HOJ-25 y 26.

	300	400	500	600	700	800
HOJ-1						
HOJ-2						
HOJ-3						
HOJ-4						

¹³⁵⁸ De hecho, es bastante probable que CV-428 (Fig. 282), que contiene HOJ-29, sea una realización de época bajoimperial.

¹³⁵⁹ En el caso de las unidades treboladas, cabe decir que los decoradores de este período prefirieron recurrir en su lugar al empleo de liriformes simples, cuyo cáliz garantizaba mayores posibilidades de elongación sobre el lecho ornamental.

	300		400		500		600		700		800
HOJ-5											
HOJ-6											
HOJ-7											
HOJ-8											
HOJ-9											
HOJ-10											
HOJ-11											
HOJ-12											
HOJ-13											
HOJ-14											
HOJ-15											
HOJ-16											
HOJ-17											
HOJ-18											
HOJ-19											
HOJ-20											
HOJ-21											
HOJ-22											
HOJ-23											
HOJ-24											
HOJ-25											
HOJ-26											
HOJ-27											
HOJ-28											
HOJ-29											
HOJ-30											
HOJ-31											
HOJ-32											

2.2.3. Palmetas (PAL)








La colección escultórica de Mérida contiene el más amplio y rico conjunto de palmetas de la tardoantigüedad hispana, y uno de los más sobresalientes de todo el Mediterráneo Occidental durante este segmento cronológico. Una vez más, hemos de entender el extraordinario desarrollo de las palmetas emeritenses como el resultado de la prosecución de la mayor parte de los patrones vegetales que habían sido atesorados en la ciudad desde el siglo I. La palmeta helenística y romana, formulada a partir de una sutil reelaboración de las palmetas fenicias, asirias y sobre todo egipcias, llegó a manifestar verdaderas cimas de exuberancia desde un punto de vista plástico en la escultura de época altoimperial. Su condición eminentemente accesoria en la topografía del ornamento grecorromano no le impidió alcanzar un elevado nivel de sofisticación, así como un difícilmente abarcable número de variantes conseguidas mediante la combinación de distintos follajes.









La palmeta emeritense tardoantigua y altomedieval mantuvo la condición subsidiaria que habían desempeñado las palmetas romanas. Así, mientras que la palmeta imperial fue destinada a guarnecer superficies tales como acróteras, antefijas o estelas, la tardoantigua quedó relegada principalmente a embellecer impostas y cimacios, o bien zonas marginales contenidas en piezas de mayor protagonismo. Si bien la palmeta romana solía manifestarse de manera aislada, la tardoantigua aparecerá casi siempre formando series continuas de un mismo módulo que se repite una y otra vez hasta llenar un lecho ornamental de perfil preferentemente longitudinal, y aislada solamente en pequeños cimacios. En este sentido cabe señalar que la palmeta tardoantigua emeritense posee una serie de cualidades de carácter casi industrial en las que es difícil hallar, empero, cualquier indicio de automatismo tal y como tendremos ocasión de comprobar.




Desde una perspectiva estrictamente morfológica, podemos decir que la palmeta emeritense no trató de emular a sus más complejas y exquisitas antecesoras de época romana¹³⁶⁰, sino que su constitución se originó más bien en la selección de determinados cuños icónicos relativamente sencillos. Por último, es preciso recalcar que la palmeta emeritense se erige en sí misma como un barómetro excepcional a la hora de analizar algunos de los principales planteamientos técnicos y compositivos que condujeron a la esquematización e incluso a la desaparición de determinadas unidades vegetales en el obrador local.








¹³⁶⁰ En materia de ornamento vegetal, todo parece indicar que el obrador emeritense reservó su carácter más retórico y efectista para la formulación de unidades arborescentes.

PALMETAS (PAL)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
PAL-1 	CV-1	Pilastra	2	C1
	CV-2	Pilastra	2	C1
	CV-3	Pilastra	2	C1
	CV-4	Pilastra	2	C1
	CV-7	Pilastra	2	C1
	CV-41	Pilastra	3	C1
	CV-46	Pilastra	2	T2
	Xenodochium	Pilastra	2	C1
PAL-2 	CV-1	Pilastra	2	C1
	CV-2	Pilastra	2	C1
	CV-3	Pilastra	2	C1
	CV-4	Pilastra	2	C1
	CV-7	Pilastra	2	C1
	CV-41	Pilastra	3	C1
	CV-46	Pilastra	2	T2
	Xenodochium	Pilastra	2	C1
PAL-3 	SE-47	Cimacio	2	T2
	CV-213	Ventana	4	T2
	CV-214	Cimacio	2	T2
	CV-215	Cimacio	2	T2
	CV-289	Imposta	2	T2
	CV-292	Imposta/Cimacio	2	T2
PAL-4 	CV-268	Imposta/Cimacio	4	T2
	CV-314	Imposta	4	T2
	CV-356	Imposta	4	T2
	CV-365	Imposta	4	T2
	CV-366	Imposta	4	T2
	CV-234	Cimacio	6	T2
PAL-5 	CV-209	Conducción de agua	3	T2
	CV-353	Indeterminado	4	T2
PAL-6 	CV-17	¿Pilastra?/¿Panel parietal?	2	T2
	CV-422	Cimacio	2	C1
PAL-7 	SE-437	Indeterminado	2	C1
	CV-295	Imposta	2	C1

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
PAL-8 	CV-217	Cimacio	4	T2
	CV-413	Cimacio	4	T2
PAL-9 	CV-364	Cimacio	4	T2
	MNAR-CE20405	Imposta/Cimacio	4	T2
PAL-10 	SE-434	Cimacio	4	T2
PAL-11 	SE-434	Cimacio	4	T2
PAL-12 	CV-48	Pilarcillo	4	C3
PAL-13 	CV-49	Pilarcillo	4	C3
PAL-14 	CV-63	Cimacio	2	T2
PAL-15 	CV-64	Cimacio	2	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
PAL-16 	CV-216	Cimacio	2	T2
PAL-17 	CV-220	Cimacio	4	T2
PAL-18 	CV-223	Cimacio	3	C2
PAL-19 	CV-222	Cimacio	2	C2
PAL-20 	CV-223	Cimacio	3	C2
PAL-21 	CV-224	Cimacio	4	T2
PAL-22 	CV-226	Cimacio	2	C2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
PAL-23 	CV-230	Cimacio	5	T2
PAL-24 	CV-241	Cimacio	5	T1
PAL-25 	CV-251	Cimacio	2	C2
PAL-26 	CV-281	Cimacio	2	C1
PAL-27 	CV-284	Cimacio	4	T2
PAL-28 	CV-290	Imposta/Cimacio	2	T2
PAL-29 	CV-399	Cimacio	5	T2
PAL-30 	CV-426	Cimacio	2	T2

El desarrollo de la palmeta emeritense puede dividirse en cuatro grandes fases. En un primer momento, que haremos coincidir con los estilos teodosiano y neoclásico, se incluyen una serie de morfologías que, directamente derivadas de los modelos romanos, presentan un semblante marcadamente naturalista. Es el caso de PAL-6, 7, 14, 15, 25 y 30. Unidades vegetales análogas se encuentran en la escultura altoimperial –tal y como puede verse en el ornamento de un arquitrabe del siglo I procedente del Templo de Marte (Fig. 283)- y sobre todo en las realizaciones musivas locales. El innegable nivel de dependencia que la escultura tardoantigua emeritense mostró al respecto de los patrones icónicos empleados en el dominio del mosaico vuelve a ponerse de manifiesto una vez más en el grado de semejanza que existe, por ejemplo, entre la morfología PAL-25 y las unidades vegetales contenidas en las cenefas del ya aludido Mosaico de los Aurigas (Fig. 284). Dicha argumentación se torna si cabe más convincente consideramos que los modelos 6, 7 y 15 se encuentran todos ellos representados, sin ir más lejos, en una de las escenas cinegéticas del mosaico procedente de la villa de Las Tiendas (Fig. 285), sita a menos de veinte kilómetros al noroeste de Mérida. Mientras que estas tres morfologías presentan una mayor cercanía al respecto de los patrones propios del mosaico, consideramos que PAL-30, a pesar de encontrarse muy relacionada con estas últimas, supuso la creación de un modelo de palmeta concebido expresamente para la decoración esculpida. En esta unidad, el componente naturalista se vio sensiblemente reducido en beneficio de las posibilidades que el formato en cuestión podía ofrecer de cara a su adecuación a lechos ornamentales compactos. Así, PAL-30, de estructura profundamente simétrica, presenta un botón de base muy desarrollado que le permite anclarse sin dificultad al extremo de cualquier armazón compositivo sin generar zonas muertas por debajo del follaje.

Esta solución abría paso a una segunda fase de producción de palmetas en el taller local, que debió coincidir con el momento de mayor auge del segundo estilo. Fue entonces cuando fueron elaboradas las morfologías PAL-1 y 2, que comparten idénticas superficies y de las cuales habrían de derivarse las hormas 3, 5, 16, 19, 22, 28 y 26, esta última una variante singularmente compleja de PAL-1. En esta segunda etapa, y a pesar del elevado número de *tropos* que encontramos, la palmeta tiende a ser homogénea en su concepción en función de su acondicionamiento al lecho ornamental cerrado. Es muy probable que en este momento los escultores emeritenses adquirieran verdadera conciencia de las grandes posibilidades que las palmetas podían ofrecer a la hora de guarnecer grandes espacios por vía de la mera reiteración.

Si dejamos de lado PAL-18 y 20, dos singulares estructuras posiblemente debidas a la inventiva de los obradores de la corriente experimentalista, podemos afirmar que el tercer estadio evolutivo de la palmeta emeritense coincidió de lleno con el desarrollo del cuarto estilo local. A lo largo de esta fase la palmeta vive casi de manera exclusiva en impostas y sobre todo en cimacios, superficie sobre la cual habrá de alcanzar su máximo grado de variabilidad. A pesar de que el cuarto estilo se caracteriza por una fuerte tendencia hacia la estandarización de los modelos ornamentales, es preciso señalar que dicha inercia no fue óbice para que las palmetas producidas por estos obradores alcanzasen una versatilidad insólita, hasta tal punto que podemos afirmar que casi ninguna de sus creaciones se repite en más de una ocasión. Morfologías como PAL-4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 21 y 27 son magníficos ejemplos de la transformación que padecieron los modelos previos en términos morfológicos y técnicos. En este sentido, hemos de destacar que la extraordinaria versatilidad de este conjunto viene determinada por lo que pareció ser una continua alteración de los elementos constituyentes de la palmeta en positivo y en negativo.

La última fase de desarrollo de la palmeta emeritense se produjo en coincidencia con las realizaciones del quinto estilo. A la vocación profundamente sintética de esta corriente se deberían las morfologías PAL-23, 24 y 29, que ubicamos en la antesala de lo que pudo haber sido un gradual abandono de estas estructuras en el sexto estilo. Estos tres últimos modelos ejemplifican el grado de deconstrucción formal que a estas alturas habían padecido incluso las unidades ornamentales más arraigadas en el repertorio local.

	300		400		500		600		700		800
PAL-1											
PAL-2											
PAL-3											
PAL-4											
PAL-5											
PAL-6											
PAL-7											
PAL-8											
PAL-9											

	300		400		500		600		700		800
PAL-10											
PAL-11											
PAL-12											
PAL-13											
PAL-14											
PAL-15											
PAL-16											
PAL-17											
PAL-18											
PAL-19											
PAL-20											
PAL-21											
PAL-22											
PAL-23											
PAL-24											
PAL-25											
PAL-26											
PAL-27											
PAL-28											
PAL-29											
PAL-30											

2.2.4. Flores (FLO)








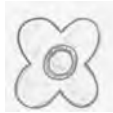
Nos encontramos ante la que va a ser sin duda la unidad vegetal oclusiva por excelencia a lo largo de toda la tardoantigüedad y de la Alta Edad Media, así como ante uno de los recursos decorativos más sujetos a transformación con respecto de sus primitivos cuños icónicos, heredados nuevamente en su mayor parte de la cultura ornamental romana en su doble vertiente oficial y popular. Mientras que las complejas composiciones de rosetas y florones de ascendencia clásica terminarían convirtiéndose en alambicadas estructuras de carácter geométrico en el trascurso de la Edad Media, las










más sencillas flores romanas estaban llamadas a dar lugar a un sinfín de monemas vegetales cuya condición elemental las hará depender casi siempre de otras composiciones nodrizas. Las flores elaboradas por el taller emeritense durante época tardoantigua van a continuar igualmente la tradición romana tendente a representar estas unidades ya sea de perfil o en perspectiva de arriba a abajo.









En cuanto a estos elementos representados en perspectiva de arriba a abajo, cabe señalar que los decoradores de época imperial habían trabajado fundamentalmente sobre unidades florales asteráceas compuestas, conformadas por un número de pétalos rara vez superior a diez, que se disponían alrededor de un estigma visible. Este formato fue íntegramente asimilado por los artífices posteriores y podemos decir que en esencia nunca llegó a extinguirse por completo. Sin embargo, los decoradores tardoantiguos y altomedievales incorporaron al repertorio floral en perspectiva de arriba a abajo un importante contingente de unidades sumamente esquemáticas propias del folklore ornamental. Este conjunto floral, predominantemente abstracto y siempre sujeto a una mecánica reproductiva de carácter geométrico, queda conformado por cuadripétalas y hexapétalas de extremos apuntados y por lo general carentes de estigma. Al mismo tiempo, es preciso señalar que a las formaciones florales abstractas les fue asignado o bien un lecho ornamental individual cerrado, o bien una amplia superficie abierta en la cual pudieran generar efectos ambigramáticos por combinación reiterativa de una misma unidad floral, o de dicha unidad con otra escogida del repertorio geométrico.









En lo que respecta a las morfologías florales representadas de perfil, hemos de apuntar que los decoradores tardoantiguos mantuvieron buena parte de los esquemas derivados de las liliáceas romanas. Estas composiciones fueron sometidas, sin embargo, a una honda e irrefrenable transformación que terminó dando lugar a una nutrida gama de morfologías empleadas en funciones oclusivas y en menor medida de aproximación. Dichas unidades padecieron quizá más que cualquier otra de las que integraron el repertorio vegetal los continuos cambios que se operaron en la distribución geográfica del ornamento en superficie. La acelerada dinámica de alteración que experimentaron las unidades florales representadas de perfil llega a ser tan manifiesta, que muchas de ellas terminarán convirtiéndose en elementos geométricos de rasgos difícilmente reconocibles ya en algunas de las realizaciones del quinto estilo emeritense.










FLORES (FLO)







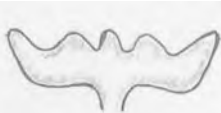
Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
FLO-1 	CV-92	Pieza de ensamblaje	1	C2
	CV-117	Placa	2	T2
	CV-118	Placa	2	T2
	CV-275	Imposta/Cimacio	2	C1
	CV-282	Imposta/Cimacio	2	C1
	CV-294	Imposta/Cimacio	2	C2
	CV-406	Cancel	2	C1
	CV-392	Imposta/Cimacio	4	T2
	CV-436	Placa	4	T3
	CV-153	Cancel	1	C1
FLO-2 	CV-229	Cimacio	4	T2
	CV-244	Cimacio	4	T2
	CV-262	Cimacio	4	C1
	CV-392	Imposta/Cimacio	4	T2
	CV-225	Cimacio	4	T2
FLO-3 	SE-38	Placa	1	C2
	CV-203	Placa	7	C2
FLO-4 	CV-7	Pilastra	1	C2
	CV-8	Pilastra	1	C2
FLO-5 	SE-38	Placa	1	C2
FLO-6 	CV-384	Pilastra	5	
FLO-7 	CV-401	Pilastra	2	C3
FLO-8 	Xenodochium	Placa	6	C2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
FLO-9 	Xenodochium	Placa	6	C2
FLO-10 	CV-205	Placa	3	T2
FLO-11 	CV-276	Cimacio	3	C1
FLO-12 	CV-393	Cimacio	5	T2
FLO-13 	CV-393	Cimacio	5	T2
FLO-14 	CV-427	Placa	7	C2
FLO-15 	CV-432	Placa	7	C2
FLO-16 	SE-403	Imposta	2	C2
FLO-17 	CV-11	Pilastra	4	C1

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
FLO-18 	CV-43	Pilastra	5	T2
FLO-19 	CV-44	Pilastra	5	T2
FLO-20 	CV-146	Placa	2	C1
FLO-21 	CV-199	Placa	7	C2
FLO-22 	CV-200	Placa	7	C2
	MNAR, CE02247	Placa	7	C2
FLO-23 	CV-204	Placa	7	C2
FLO-24 	CV-89	Pieza de ensamblaje	4	T2
	CV-113	Pieza de ensamblaje	2	T2
	CV-138	Placa	3	T2
	CV-145	Placa	6	T2
	CV-262	Cimacio	4	C1
	CV-298	Imposta	2	C1
	CV-395	Cimacio	4	T2
	CV-401	Pilastra	2	C3
FLO-25 	CV-5	Pilastra	2	T2
	CV-90	Pieza de ensamblaje	5	T2
	CV-91	Pieza de ensamblaje	5	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
FLO-26 	CV-114	Imposta/Cimacio	5	T2
	CV-130	Placa-nicho	5	T3
	CV-379	Indeterminado	7	C2
FLO-27 	CV-11	Pilastra	4	C1
	CV-12	Pilastra	4	C1
FLO-28 	CV-136	Placa	2	C1
	CV-137	Placa	2	C1
FLO-29 	CV-130	Placa-nicho	5	T3
	CV-284	Cimacio	4	T2
FLO-30 	CV-135	Nicho	5	T3
	CV-382	Indeterminado	4	T3
FLO-31 	SE-44	Placa	6	T3
FLO-32 	CV-11	Pilastra	4	C1
FLO-33 	CV-51	Pilarcillo	2	C3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
FLO-34 	CV-90	Pieza de ensamblaje	5	T2
FLO-35 	CV-90	Pieza de ensamblaje	5	T2
FLO-36 	CV-44	Pilastra	5	T2
FLO-37 	CV-431	Indeterminado	1	C1
FLO-38 	CV-130	Placa-nicho	5	T3
FLO-39 	CV-147	Placa	2	C2
FLO-40 	CV-156	Placa parietal	6	T3
FLO-41 	CV-156	Placa parietal	6	T3
FLO-42 	CV-158	Placa	6	T3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
FLO-43 	CV-161	Placa	5	T2
FLO-44 	CV-167	Pieza de ensamblaje	3	T1
FLO-45 	CV-168	Cancel	4	C2
FLO-46 	CV-293	Imposta/Cimacio	6	C2
FLO-47 	CV-297	Imposta	5	T2
FLO-48 	CV-15	Pilastra	4	T2
FLO-49 	CV-170	Placa	4	C1

Las unidades florales representadas en perspectiva de arriba a abajo, recogidas en las primeras veintitrés categorías de la clasificación propuesta, aparecen en el repertorio escultórico emeritense a partir de una doble vía. En primer lugar hemos de situar todas aquellas morfologías que, procedentes del caudal ornamental propio de la oficialidad romana¹³⁶¹ presentan un semblante naturalista y en esencia descriptivo. Los esquemas más representativos dentro de este grupo serían las unidades florales de corola gamopétala -compacta- FLO-1 y 5. La primera de ellas, una cuadripétala

¹³⁶¹ De hecho, es muy posible que la morfología FLO-4 fuera una realización romana contenida en sendos sofites de época imperial que serían reutilizados más tarde para la confección de las pilastras CV-7 y 8. M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 45.

asterácea de corola circular cuya pared se curva ligeramente hacia el interior en cada intervalo entre pétalos, es sin duda el modelo de flor romana más asequible en términos de reproductividad. Esta peculiaridad hará de FLO-1 el modelo de raigambre clásica más perdurable, de cuya reinterpretación se obtuvieron diferentes hormas – FLO-6, 8 y 9- en las cuales se pone de manifiesto una paulatina renuncia a la especificidad de los detalles integrantes del primitivo cuño. Similares características presenta FLO-5, otra asterácea de corola compacta formada esta vez por seis pétalos y de clara ascendencia romana, que debió padecer un proceso de síntesis relativamente precoz, y del que resultaron esquemas como FLO-7, 12 y 18. La morfología FLO-3, de corola dialipétala –constituida por pétalos separados nuevamente en número de seis-, puede ser entendida como una unidad floral parcialmente naturalista cuya interpretación esquemática e inscrita en círculo dio lugar a soluciones como FLO-11 y 19 en un momento posterior.

La segunda vía de configuración de las unidades florales en perspectiva de arriba a abajo, no es otra que el folklore ornamental de origen prerromano. Durante siglos, las flores tetrapétalas y sobre todo las hexapétalas habían formado parte de un discurso expresivo elemental y al mismo tiempo ecuménico que encuentra sus raíces en la Edad del Hierro. La hexapétala, un sencillo esquema elaborado a partir del cruce de seis cuartos de círculo en el centro de un único círculo abarcante, debió llegar a funcionar en estas sociedades como un significante de fuertes connotaciones espirituales, siendo asociado probablemente al sol o a otras fuerzas de la Naturaleza. En esa dirección apunta el lugar preponderante que dichas unidades ocupan sin ir más lejos en buena parte de las estelas de piedra que fueron elaboradas en todas aquellas áreas en las que más tarde habría de instalarse el poder romano.

A pesar de que estos esquemas nunca llegaron a constituir un recurso ornamental de alta intensidad en época imperial, es preciso señalar que la sociedad romana estuvo profundamente familiarizada con ellos. En Pompeya, por ejemplo, no solamente aparecen representadas en un panel cerámico cuidadosamente elaborado y dispuesto junto al ingreso de una de las casas (Fig. 286), sino que su presencia llega a ser hasta cierto punto frecuente en forma de grafiti en las entradas que dan acceso a los recintos domésticos, tal y como podemos ver en la llamada Casa dei Ceii (Fig. 287). Ello nos lleva a pensar que la hexapétala pudo haber estado relacionada también en la sociedad romana con un cierto sentido apotropaico, siendo aprehendida como una fórmula visual relativa al deseo de abundancia y de prosperidad.

Esta misma lectura simbólica puede hacerse extrapolable a las hexapétalas que hasta en número de tres contiene el mosaico emeritense en el cual se representa a Dionisos y a Ariadna en Naxos (Fig. 21). El panel en cuestión, datado entre el último cuarto del siglo IV y el primero del V, fue realizado como ya vimos en un momento en el cual la oficialidad artística había abierto sus puertas a la inclusión de determinados esquemas geométricos que hasta entonces habían habitado fundamentalmente en el folklore ornamental. Consideramos que la relativa proliferación de hexapétalas en la escultura arquitectónica emeritense de época tardoantigua y altomedieval debe ser entendida en tanto desenlace de la línea argumental que acabamos de exponer. Es asimismo muy posible que este tipo de fórmulas mantuviesen en época cristiana todas las propiedades simbólicas que habían desempeñado durante siglos, lo cual nos sería de especial utilidad de cara a comprender su presencia en espacios de condición sagrada. Desde un punto de vista meramente formal, la hexapétala emeritense se caracteriza por ser ante todo una unidad icónica sujeta a una interpretación muy libre, que habría de dar lugar a morfologías tan homogéneas pero de hechura tan dispar como FLO-10, 14, 15, 17, 20, 21, 22 y 23.

Las unidades florales emeritenses representadas de perfil se inscriben en una dilatada dinámica evolutiva que parte de las últimas formulaciones de liliáceas romanas. En época altoimperial, estos esquemas solían representarse, como sucedía muchas veces con las hojas de acanto, componiendo una serie longitudinal mediante repeticiones colaterales del mismo motivo. Este criterio parece ser el empleado en la elaboración de FLO-37, tal vez el formato más directamente relacionado con la estructura de las liriformes romanas, así como en FLO-28. Dicha unidad supone a nuestro juicio un magnífico ejemplo de la transición que los perfiles liliáceos experimentaron durante la tardoantigüedad desde su disposición en esquemas longitudinales hacia su empleo en composiciones simétricas axiales, una particularidad que puede apreciarse en los lirios esculpidos en los frentes escénicos del Teatro de Mérida en la primera mitad del siglo IV (Fig. 111).

La propia morfología FLO-28 marca el punto de arranque de lo que habrá de ser la liliácea emeritense durante todo su discurrir hacia el período altomedieval: estigma apuntado prácticamente invariable flanqueado por una corola igualmente apuntada cuyos extremos están sujetos a una extraordinaria flexibilidad en términos compositivos¹³⁶². De hecho, podemos decir que la mayor parte de las modificaciones

¹³⁶² Las únicas morfologías que escapan a esta clasificación son FLO-27, 32 y 33, cuyo estigma apuntado se dispone de manera invertida.

que experimenta la pareja de pétalos de la liriforme de Mérida viene determinada por una cuestión de adecuación al lecho ornamental. Su función primordialmente oclusiva le lleva a suturar la totalidad de este, lo cual hará que los extremos de la corola se retrotraigan cada vez más hacia su propia base según avanzamos desde el segundo hacia el quinto estilo. Esta evolución se aprecia en la secuencia de morfologías FLO-25, 29, 30, 31, 35, 38, 43, 46, 47 y en todas aquellas contenidas en círculos como son FLO-24, 34 y 44. En algunos de estos modelos, sobre todo en los más avanzados, podemos observar hasta qué punto un eventual tallo es empleado a manera de espolón con el fin de emplazar la flor en el lecho ornamental de tal manera que ésta pueda desempeñar, además de su sempiterna misión oclusiva, una función aproximativa entre dos unidades mayores o entre una unidad mayor y el límite de la composición.

Desde este punto de vista es muy probable que la gran variedad de perfiles liriformes existentes en la escultura emeritense desde época tardoantigua se deba a que la gran parte de ellos fuera elaborada de manera espontánea y en función de su condición gregaria al respecto de otras unidades nodrizas que sí hubieron sido planificadas de antemano con una mayor concreción. Esta última particularidad es especialmente manifiesta en las morfologías propias del quinto estilo, en las cuales las necesidades de adecuación llegan a distorsionar por completo el perfil convencional de las liliáceas. A esta suerte de desintegración morfológica responderían los artífices del sexto estilo dotando de una nueva organicidad a los esquemas liriformes mediante la aplicación de los mismos principios que habíamos estudiado en relación a las hojas. Tales criterios dieron como resultado unidades de factura tan exquisita como FLO-40, 41 y 42.

	300	400	500	600	700	800
FLO-1						
FLO-2						
FLO-3						
FLO-4						
FLO-5						
FLO-6						

	300		400		500		600		700		800
FLO-7											
FLO-8											
FLO-9											
FLO-10											
FLO-11											
FLO-12											
FLO-13											
FLO-14											
FLO-15											
FLO-16											
FLO-17											
FLO-18											
FLO-19											
FLO-20											
FLO-21											
FLO-22											
FLO-23											
FLO-24											
FLO-25											
FLO-26											
FLO-27											
FLO-28											
FLO-29											
FLO-30											
FLO-31											
FLO-32											
FLO-33											
FLO-34											
FLO-35											
FLO-36											
FLO-37											
FLO-38											

	300	400	500	600	700	800
FLO-39						
FLO-40						
FLO-41						
FLO-42						
FLO-43						
FLO-44						
FLO-45						
FLO-46						
FLO-47						
FLO-48						
FLO-49						

2.2.5. Arbustos y formas arborescentes (ARB)





Estas unidades, las más complejas dentro del repertorio vegetal emeritense, no son sino la interpretación que los talleres post-romanos llevaron a cabo de las más retóricas fórmulas arborescentes acuñadas en época imperial. La mayor parte de estos formatos deriva directamente de composiciones previas que fueron concebidas principalmente para el ornato de sofitos y sobre todo de grandes estructuras escultóricas destinadas al ornato parietal. En época visigoda, las unidades arborescentes continuaron estando reservadas casi en exclusiva al embellecimiento de piezas de especial protagonismo escénico, tales como pilastras, nichos o altares. Tal vez sea por esta razón por la cual el repertorio arbóreo emeritense sea aquel en el cual los artífices locales decidieron volcar todo su ingenio y capacidad inventiva. Al mismo tiempo, la factura de estas morfologías pone de manifiesto mejor que cualquier otra cuáles fueron las mayores virtudes y hasta cierto punto las limitaciones del obrador ciudadano desde un punto de vista estrictamente inherente a la creatividad artística.








Los motivos arborescentes serán siempre unidades expansivas pensadas para guarnecer lechos ornamentales relativos o absolutos de dimensiones significativas. Su propio carácter expansivo habrá de determinar su evolución, pues el arbusto, al dilatarse sobre la superficie, genera una serie de ámbitos intersticiales que él mismo tiende a suturar. Esta particularidad no solamente condiciona la compleja naturaleza








de dichas morfologías, sino que explica a su vez la abundancia de extremos rizados y de espirales en el léxico de los compuestos arbóreos.








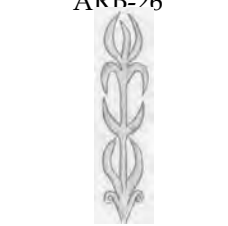
Por lo general, las unidades más elementales que integran este apartado nacen a partir de la subdivisión de la superficie de un vástago axial simple en múltiples haces. Las más elaboradas, por su parte, se distinguen por incorporar al tallo diferentes ramificaciones apuntadas y en menor medida bulbosas y espinosas mediante las cuales se obtiene un follaje espeso y de altas cualidades orgánicas. En la mayoría de los arbustos emeritenses sobrevive una cierta fidelidad en términos miméticos al recuerdo de plantas como el helecho y el acanto, pero por regla general, tanto la representación de los distintos haces como la de su propia filotaxis –disposición de estos en el tallo–, es sumamente mudable en función del sostenimiento de una cadencia rítmica en la que se genere el menor volumen posible de espacios muertos.








ARBUSTOS Y ARBORESCENTES (ARB)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ARB-1 	CV-30	Pilastra	4	C3
	CV-97	Pieza de ensamblaje	4	C3
	CV-98	Pieza de ensamblaje	4	C3
ARB-2 	CV-9	Pilastra	4	T2
	CV-170	Placa	4	C1
ARB-3 	CV-11	Pilastra	4	C1
	CV-12	Pilastra	4	C1
ARB-4 	CV-97	Pieza de ensamblaje	4	C3
	CV-98	Pieza de ensamblaje	4	C3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ARB-5 	CV-11	Pilastra	4	C1
	CV-12	Pilastra	4	C1
ARB-6 	CV-406	Cancel	2	C1
ARB-7 	CV-406	Cancel	2	C1
ARB-8 	CV-117	Placa	2	T2
	CV-118	Placa	2	T2
ARB-9 	CV-119	Placa	2	T2
	CV-120	Placa	2	T2
ARB-10 	CV-119	Placa	2	T2
	CV-120	Placa	2	T2
ARB-11 	SE-441	Indeterminado	2	C2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ARB-12 	CV-9	Pilastra	4	T2
ARB-13 	CV-9	Pilastra	4	T2
ARB-14 	CV-16	Pilastra	4	C3
ARB-15 	CV-26	Pilastra	4	C3
ARB-16 	CV-27	Pilastra	2	C1
ARB-17 	CV-28	Pilastra	3	T2
ARB-18 	CV-29	Pilastra	5	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ARB-19	CV-102	Pieza de ensamblaje	4	C3
				
ARB-20	CV-115	Placa	2	T2
				
ARB-21	CV-115	Placa	2	T2
				
ARB-22	CV-127	Placa	4	T2
				
ARB-23	CV-129	Placa	3	T2
				
ARB-24	CV-141	Placa	2	C1
				
ARB-25	CV-147	Placa	2	C2
				
ARB-26	CV-147	Placa	2	C2
				

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ARB-27 	CV-169	Placa	4	C3
ARB-28 	CV-173	Placa	2	T2
ARB-29 	CV-182	Nicho	2	C2
ARB-30 	CV-189	Altar	2	C1
ARB-31 	CV-279	Imposta/Cimacio	2	C1
ARB-32 	CV-383	Indeterminado	5	C2
ARB-33 	CV-182	Nicho	2	C2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ARB-34 	CV-384	Indeterminado	5	C2

Atendiendo a la clasificación propuesta podemos deducir que la mayor parte de las estructuras arborescentes fueron elaboradas por los talleres del segundo y del cuarto estilo emeritense. De hecho llama profundamente la atención que muchas de estas fórmulas vegetales se encuentren recogidas en piezas del cuarto estilo, caracterizado como vimos por su tendencia a estandarizar el remanente ornamental reciente.

A pesar de que las realizaciones arbóreas susceptibles de ser vinculadas a este estadio se encuentran en mayor o en menor medida emparentadas con las unidades al uso que ya habían sido trabajadas por la corriente neoclásica, todo parece indicar que los artífices del cuarto estilo elaboraron este tipo de fórmulas con una especial profusión. Cabe la posibilidad de que esta coyuntura pudiera ser debida a determinados cambios producidos en la demanda desde un punto de vista estrictamente iconográfico, los cuales estarían relacionados a su vez con una serie de novedades de carácter litúrgico que las iglesias hispanas desarrollaron a lo largo de la séptima centuria.

En cuanto a las morfologías que hemos adscrito al segundo estilo, consideramos que su factura se encuentra vinculada una vez más a la producción escultórica emeritense de época imperial¹³⁶³, y más concretamente a las composiciones vegetales contenidas en las cornisas y tableros decorativos realizados para el embellecimiento de los frentes escénicos del Teatro durante la primera mitad del siglo IV. De tal forma, el repertorio arborescente del segundo estilo vino configurado a partir de una conexión explícita con dichas fórmulas, así como a través de un desarrollo autónomo de los

¹³⁶³ Los ascendentes remotos de estas composiciones se encuentran recogidos en diferentes placas parietales y en sofitos de arquitrabe conservados en el MNAR, tales como los n° inv. CE21453, CE37446 o DO34640.

vástagos simples y del compendio de soluciones que los artífices locales aportaron al respecto de las morfologías palmiformes dispuestas a manera de lira, comunes en el Mediterráneo desde el siglo V.

Teniendo en cuenta estos datos preliminares, podemos colegir que ARB-6, 7, 11, 25, 26, 28, 29 y 33 fueron el resultado de la incorporación de haces bulbosos y apuntados a la estructura de un vástago simple. De este grupo habrán de derivarse más tarde las unidades ARB-4, 14 y 27. La versión tardorromana del helecho, caracterizada por una tendencia a la máxima compresión entre los distintos haces de hojas paripinnadas y el tallo, se encuentra en la ciudad al menos desde el desarrollo de la corriente neoclásica -ARB-16-, llegando a alcanzar un interesante número de variantes en las piezas del cuarto estilo -ARB-12, 13 y 15-.

Entre las morfologías arborescentes de perfil apuntado realizadas en los años finales del siglo VI y primeros del VII hemos de situar ARB-20, 21 y 30, de cuya interpretación resultarán las hormas ARB-3, 4, 5, 19, 22, 23 y 29. De las distintas reelaboraciones que se hicieron de los perfiles palmiformes con estructura de lira se obtuvieron ARB-1, 32 y la base de ARB-5, mientras que la aportación que el folklore ornamental realizó al respecto de estas unidades puede ser detectada en ARB-8, 9 y 10. La ya mencionada ausencia de acantos espinosos en Mérida nos lleva a pensar que ARB-31 sea una morfología de origen foráneo, contenida acaso en una pieza importada.

En las realizaciones correspondientes al quinto estilo se siguieron realizando fórmulas arborescentes, cuya estructura se caracterizó por presentar una clara tendencia a combinar diferentes fragmentos existentes en unidades anteriores, tal y como puede apreciarse en ARB-18, 32 y 34.

	300		400		500		600		700		800
ARB-1											
ARB-2											
ARB-3											
ARB-4											
ARB-5											
ARB-6											
ARB-7											

	300		400		500		600		700		800
ARB-8											
ARB-9											
ARB-10											
ARB-11											
ARB-12											
ARB-13											
ARB-14											
ARB-15											
ARB-16											
ARB-17											
ARB-18											
ARB-19											
ARB-20											
ARB-21											
ARB-22											
ARB-23											
ARB-24											
ARB-25											
ARB-26											
ARB-27											
ARB-28											
ARB-29											
ARB-30											
ARB-31											
ARB-32											
ARB-33											
ARB-34											

2.2.6. Uvas (UVA).

El fruto de la vid, asociado por las primeras civilizaciones mediterráneas a la bonanza, a la prosperidad y a la regeneración, continuó manteniendo toda su carga simbólica a lo largo de la Edad Media. Fue en época romana, sin embargo, cuando la

representación del pámpano pasó a convertirse en un recurso sistemático de la escultura arquitectónica. Esto se debió fundamentalmente al despegue que la producción vinícola experimentó en los últimos años de la República, el cual no sólo proporcionó enormes beneficios a los granjeros romanos, sino que precedió al gran auge económico que habría de conseguirse en época imperial gracias a la comercialización de vino y de aceite a gran escala¹³⁶⁴, todo ello sin dejar de lado la dimensión sagrada que las prácticas asociadas al fruto de la vid tuvieron en la totalidad del ámbito cultural grecorromano.

De tal forma, y en coincidencia con el implemento que el repertorio vegetal experimentó desde época julio-claudia, comenzaron a fijarse aquellos modelos de pámpano esculpido que habrían de ser desarrollados durante siglos. Gracias a los testimonios de Catón el Viejo, Columela o Varrón sabemos que el cultivo de la vid en la antigua Roma se realizó en maridaje con el olmo¹³⁶⁵, de modo que los racimos brotaban emparrados vertical y horizontalmente, formando parte de un pámpano frondoso y muy desarrollado. Idéntico semblante es el que manifiesta dicho fruto en las representaciones de escultura decorativa de la época. En ellas, el racimo de vid se concibe como una unidad oclusiva dentro de un vástago en expansión, por regla general acompañado de hojas y de tallos secundarios que dan lugar a composiciones caracterizadas por su densa textura y su fuerte vocación naturalista.

A partir del siglo IV, como ya vimos, el vástago romano empezó a evidenciar una clara renuncia a esa condición mimética que hasta entonces le había garantizado su expansión aparentemente improvisada sobre la superficie. Así, frente a la espontaneidad que rige el despliegue estructural del tallo clásico, los decoradores tardorromanos prefirieron emplear vástagos de mayor corporeidad, carácter severo y cadencias previsibles, en los cuales el valor oclusivo del racimo de vid se hacía mucho más evidente a la par que necesario. De esta manera, la progresiva transformación de los pámpanos esculpidos, que se había iniciado desde el armazón, terminaría afectando irremisiblemente a todos y cada uno de sus componentes, entre ellos a los racimos de uvas. Estos últimos, por razones que nos son de sobra conocidas, fueron incorporados de lleno al discurso ornamental cristiano a lo largo de los siglos que estaban por venir¹³⁶⁶. Durante ese tiempo, el racimo de vid estuvo sujeto a una dinámica de







¹³⁶⁴ P. TEMIN, "A Market Economy in the Early Roman Empire", *The Journal of Roman Studies*, 91, 2001, pp. 169-171.








¹³⁶⁵ R. A. LÓPEZ RODRÍGUEZ-L. GIL- P. PUENTES UTRILLA, "The historical relationship of elms and vines", *Investigación agraria. Sistemas y recursos forestales*, vol. 13, nº 1, 2004, p. 9.

¹³⁶⁶ A. M. QUIÑONES COSTA, 1995, pp. 238 y ss.

alteración constante en la cual su antigua naturalidad y espesura fueron paulatinamente abandonadas en detrimento de una serie de atributos en esencia lineales cuya comprensión se hace imprescindible a la hora de analizar la cultura ornamental del alto medievo.

UVAS (UVA).

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
UVA-1 	CV-11	Pilastra	4	C1
	CV-12	Pilastra	4	C1
	CV-16	Pilastra	4	C3
	CV-42	Pilar/Pilastra	2	C1
	CV-162	Placa	2	C1
	CV-253	Cimacio	4	C1
UVA-2 	SE-43.1	Indeterminado	2	C2
	CV-2	Pilastra	2	C1
	CV-4	Pilastra	2	C1
	CV-5	Pilastra	2	T2
	CV-6	Pilastra	2	T2
UVA-3 	CV-1	Pilastra	2	C1
	CV-3	Pilastra	2	C1
	Xenodochium	Pilastra	2	C1
UVA-4 	CV-14	Pilastra	4	C3
	CV-31	Pilastra	4	C3
UVA-5 	CV-15	Pilastra	4	C1/T2
	CV-159	Placa	6	T3
UVA-6 	CV-43	Pilastra	5	T2
	CV-44	Pilastra	5	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
UVA-7 	CV-54	Pilarcillo	6	C3
	CV-96	Pieza de ensamblaje	6	C3
UVA-8 	CV-116	Cancel	2	C2
	CV-407	Placa	2	C1
UVA-9 	SE-44	Placa	6	T3
UVA-10 	CV-8	Pilastra	3	C2
UVA-11 	CV-30	Pilastra	4	C3
UVA-12 	CV-157	Placa	6	T3
UVA-13 	CV-158	Placa	6	T3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
UVA-14 	CV-386	Indeterminado	4	C1
UVA-15 	CV-408	Placa	2	C2

Los racimos de uvas presentes en la escultura emeritense desde la tardoantigüedad entroncan directamente con las morfologías al uso que habían sido desarrolladas por los decoradores de época imperial. Los escultores romanos crearon un nutrido volumen de formatos de racimo -sobre todo desde finales del siglo I¹³⁶⁷-, en los cuales trataron de obtener el máximo grado de cualificación mimética del motivo con respecto del modelo natural. Ello les llevó a dotar a estas unidades de un sentido plástico carnoso, turgente y de carácter eminentemente ilusionista. Por esta razón, consideramos que en la clasificación que hemos realizado, las morfologías más cercanas a los enunciados del racimo romano son UVA-2, 3, y sobre todo UVA-8, 10 y 15.

Estas tres últimas unidades se encuentran directamente relacionadas con aquellas que componen el abundante repertorio de racimos romanos, albergados en la escultura decorativa y en paneles musivos de época tardía, tal y como podemos observar en Mérida, sin ir más lejos, en el llamado mosaico de los Aurigas o en el del Otoño de la Casa del Anfiteatro (Fig. 288). Es preciso detenerse, sin embargo, en los modelos UVA-2 y 3. Estas unidades se distinguen por presentar un racimo muy desarrollado, formado por ocho filas de bayas, y por estar contenidas en el conjunto de grandes pilastras del aljibe y en la que fue encontrada en el edificio identificado como el *xenodochium*. Las pilastras del aljibe CV-1 y 3 (Figs. 095 y 097) están decoradas con UVA-3, mientras que las casi idénticas CV-2 y 4 (Figs. 096 y 098) utilizan UVA-2. UVA-3 es una morfología de racimo en la cual las bayas alcanzan una singular frondosidad y poseen un semblante levemente estilizado que les confiere una cierta sensación de peso.

¹³⁶⁷ Ello se debe a que todos aquellos motivos ornamentales relacionados con la vid fueron singularmente potenciados durante época Flavia, J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, 2004, p. 574.

Su plasmación no persigue la voluntad descriptiva del racimo de época imperial, sino más bien la factura efectista que caracteriza a las bayas de vid durante el siglo VI y que encontramos también en otros centros del Mediterráneo tales como Rávena o Constantinopla. De alguna manera, UVA-3 es el mejor ejemplo del racimo de vid esculpido en su tránsito de la Antigüedad a la Alta Edad Media, y por ello juzgamos que es el modelo del cuál habrán de desprenderse una buena parte de las morfologías emeritenses que hemos individualizado. Las primeras interpretaciones de UVA-3 dieron lugar a UVA-1 y 2. Esta última es la más próxima al anterior cuño, si bien en ella se advierte una pérdida de densidad en términos volumétricos y un manifiesto desplazamiento de las bayas hacia las paredes del motivo.

Una vez formuladas estas unidades, podemos decir que los artistas locales adoptaron dos posturas con respecto de la interpretación de los racimos de vid. Así, las intenciones naturalistas que habían dado lugar a UVA-8, 10 y 15 terminarán produciendo unidades como UVA-4, 11 y 14. Por otra parte, los preceptos empleados en UVA-1 y 2 condujeron a una representación cada vez más abreviada y dibujística de las bayas, plasmadas en UVA-5 y 6, y alcanzando en UVA-13 su mayor grado de abstracción. En el momento en el que esta última unidad fue formulada, los artífices del sexto estilo ya habían concebido los modelos UVA-7, 9 y 12. Estos tres últimos ejemplares atienden a un criterio de plasmación del racimo que debe ser considerado como paradigmático de la cultura ornamental de la Alta Edad Media, y que se caracteriza por disponer las bayas en el interior de un contorno lineal de condición aislante. Dicho principio de representación comenzó a gestarse a lo largo del siglo VIII de manera hasta cierto punto simultánea en varios centros de producción dentro del ámbito mediterráneo.

La inclusión de las uvas en un perímetro nítido de trazo continuo, que condujo a la creación de un imagotipo del racimo carente de todo propósito naturalista, se originó a nuestro parecer como una solución ante la necesidad de dotar al motivo de una serie de atributos de índole estructural en un momento en el cual la talla por incisión se había convertido en el modo de hacer dominante. La habilitación de un contorno neto no solamente servía para incrementar las cualidades oclusivas del racimo, sino que al mismo tiempo permitía crear un lecho ornamental relativo dentro del mismo en el cual las uvas pudieran disponerse con mucha mayor libertad de lo que lo habían hecho hasta entonces¹³⁶⁸. De esta forma, los decoradores altomedievales renunciaban a la dimensión empírica que en términos de naturalismo había

¹³⁶⁸ J. M. HOPPE, 2001, p. 347.

caracterizado al racimo de uvas romano, para dar paso a una deliberada conceptualización del mismo operada desde la más estricta linealidad.

	300		400		500		600		700		800
UVA-1											
UVA-2											
UVA-3											
UVA-4											
UVA-5											
UVA-6											
UVA-7											
UVA-8											
UVA-9											
UVA-10											
UVA-11											
UVA-12											
UVA-13											
UVA-14											
UVA-15											

2.2.7. Conclusiones al catálogo de motivos vegetales.

Mientras que en el inventario de motivos geométricos encontrábamos un elevado número de referencias al folklore ornamental, cabe señalar que en el apartado concerniente al discurso vegetal, casi todas las unidades que emplearon los artífices emeritenses proceden exclusivamente del sustrato decorativo que la oficialidad romana desarrolló en el mosaico y en la escultura arquitectónica. En Mérida, como en tantos otros lugares en los que la ejecución de piezas escultóricas se desarrolló con cierta continuidad y regularidad desde época bajoimperial, la evolución de la mayor parte de los elementos integrantes del vocabulario vegetal estuvo profundamente determinada por las alteraciones derivadas de la reordenación de los vástagos.

Tales modificaciones, que pueden ser advertidas a lo largo de la cuarta centuria, afectaron por este orden a los motivos foliáceos, a los racimos de vid y a las flores. Los

nuevos principios vigentes en la distribución paratáctica de los tallos sobre la superficie determinaron la adecuación de estos motivos a lechos ornamentales de carácter estático y conclusivo. En esta tesitura, la mayor parte de las unidades vegetales iniciaron una doble transformación, morfológica y estructural. Desde el punto de vista formal, los elementos vegetales fueron desnaturalizándose y adquiriendo cada vez mayor rigidez, mientras que desde una perspectiva puramente estructural, muchas unidades perdieron su condición expansiva para asumir una oclusiva, al tiempo que aquellas que mantuvieron su función expansiva tendían a ocupar la totalidad del lecho ornamental, suturando cualquier ámbito intersticial por sí solas. Esta última particularidad afectó sobre todo a las morfologías arborescentes.

En coincidencia con el desarrollo del segundo estilo emeritense tuvo lugar una profunda readecuación del léxico vegetal de tradición romana. La puesta en marcha de este proceso se realizó principalmente atendiendo a los preceptos propios de la primera talla carnosa, que aseguró un mínimo grado de naturalismo y de fidelidad en relación con los primitivos modelos. Sin embargo, la progresiva consolidación de las técnicas por incisión terminaría transformando por completo la fisonomía del léxico vegetal en la escultura de la capital del Guadiana. Esta metamorfosis fue particularmente intensa a lo largo del siglo VII, en coincidencia con la actividad de los obradores del cuarto y sobre todo del quinto estilo emeritense. De hecho, en las realizaciones de esta última corriente se aprecia hasta qué punto las unidades vegetales más complejas han dejado de proponerse, mientras que las más elementales han sido reducidas a perfiles sumarios de carácter geométrico.

Los artífices del sexto estilo se encargaron de recuperar el semblante las morfologías vegetales más corrientes –foliáceas principalmente–, reproduciéndolas acorde a renovados planteamientos técnicos y estilísticos. A ellos corresponde la creación de los racimos de vid contorneados, la sistematización de las hojas lateralizadas, y el enriquecimiento de las liliáceas. No deja de llamar la atención el hecho de que esta audaz reinterpretación del léxico vegetal coincida con el acoplamiento de este a lo que parece ser un nuevo giro en la disposición de los vástagos, pues en ella se evidencia ahora una mayor propensión hacia la creación de estructuras centrípetas, obturadas y replegadas sobre sí mismas.

Existe la posibilidad, a tenor de los restos conservados, de que los desarrolladores del sexto estilo relegasen a un segundo plano la reproducción de palmetas y de fórmulas arborescentes. Ello tal vez pueda deberse a que la condición multifuncional que ya desde el siglo VIII le fue asignada a cualquier unidad

ornamental, convertía a esta en un elemento susceptible de recrear estructuras complejas a partir del desarrollo de sí misma en superficie sin la necesidad de recurrir a sistemas compuestos por dos o más unidades. En cualquiera de los casos, es preciso señalar que las creaciones vegetales del taller emeritense se extendieron en el área lusitana y más allá durante varios siglos¹³⁶⁹.

2.3. Motivos avenerados.

Realizaremos en el presente apartado un breve análisis de esta peculiar serie de unidades icónicas, de cuyos posibles significados en la cultura ornamental de la tardoantigüedad tendremos ocasión de ocuparnos más adelante. Los motivos avenerados son todos aquellos que, contenidos por lo general en estructuras correspondientes a nichos o a placas-nicho, evocan con mayor o menor fidelidad la cara interna de una concha. En múltiples ocasiones, el estudio de estos elementos se ha focalizado maquinalmente y de manera casi exclusiva en sus hipotéticas connotaciones simbólicas. Ello ha dado lugar al establecimiento de numerosos lugares comunes al hilo de la interpretación de este tipo de estructuras, como son su presunta adscripción al mundo oriental o bizantino, por no hablar del sinfín de conceptuosas propuestas que alguna vez han tratado de descifrar las posibles condiciones significantes del motivo avenerado.

El hecho de que la práctica totalidad de nichos y de placas-nicho se encuentren desprovistos de contextos físicos susceptibles de revelar su concreta naturaleza funcional, ha llevado igualmente a la búsqueda de una respuesta coherente al hilo de sus supuestos usos. Desde que Amador de los Ríos propusiera su empleo como *credentiae*, han sido muchos los investigadores que han tratado de contribuir al esclarecimiento de este tan atractivo como delicado asunto¹³⁷⁰. El interés que han

¹³⁶⁹ A este respecto, consideramos que algunas de las piezas de escultura decorativa de Santa María de Melque se hallan en estrecha relación con los postulados estilísticos, técnicos y compositivos esgrimidos por los artífices del sexto estilo emeritense.

¹³⁷⁰ J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, 1877, p. 64; H. SCHLUNK, 1947, p. 252; F. ÍÑIGUEZ ALMECH, “Algunos problemas de las viejas iglesias españolas”, *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, VII, Madrid-Roma, 1955, p. 57; P. DE PALOL Y SALELLAS, “Altars hispánicos del siglo V al VII. Observaciones cronológicas”, *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII Kongress für Frühmittelalterforschung* (1958), Graz-Colonia, 1962, pp. 101-102; IDEM, *Arqueología cristiana de la España romana*, Madrid-Valladolid, 1967, p. 184; E. CAMPS CAZORLA, 1963, p. 483; S. ANDRÉS ORDAX, “Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho”, *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I, Badajoz, 1983, pp. 23-39; M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 210; J. M. HOPPE, 1987; M. CRUZ VILLALÓN- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, “La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos”, *Anas*, 1, 1988, pp. 187-203; J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO

suscitado estas fórmulas decorativas en el seno de la comunidad científica posee una especial singularidad en el caso hispano, y más concretamente en el ámbito emeritense, habida cuenta no solamente del significativo volumen de morfologías al uso contenidas en la colección, sino también de la presencia de estas en algunas de las piezas más importantes de la misma. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que la sistematización de los motivos avenerados puede ser explicada a partir de la confluencia de varias mecánicas de representación que alcanzaron una suerte de vórtice común manifiesto fundamentalmente a lo largo del siglo VI, y que más tarde habrían de consumir su desarrollo en paralelo a la progresiva maduración de la plástica islámica¹³⁷¹.

Existen varios indicios para creer que la concha fue empleada ya desde época altoimperial como un elemento visual vinculable al culto a Venus, desprendiéndose de su especial relevancia la asociación de los términos “venera” y *veneratio*. Desde una perspectiva estrictamente formal, es preciso señalar que el empleo de nichos y de motivos avenerados fue relativamente frecuente en el mundo romano, tal y como puede observarse en la confección de múltiples lararios, e incluso en la utilización de conchas reales habilitadas a modo de teselas en la decoración de determinados espacios de especial significación (Fig. 289).

Sin embargo, todo parece indicar que fue a lo largo del Bajo Imperio cuando los decoradores confirieron a estas unidades una singular relevancia, pues poco a poco comenzaron a definir alrededor de las mismas una serie de criterios de empleabilidad llamados a ser atendidos de manera regular a lo largo de los siglos que estaban por venir. A ello contribuyó la recurrencia cada vez más sistematizada a la utilización de arquerías y de otras fórmulas arquitectónicas como medio de articulación paratáctica de innumerables representaciones figurativas. El apego que el arte tardorromano manifestó hacia todas aquellas estructuras destinadas a la demarcación de espacios conclusos convertía a los motivos avenerados en una herramienta compositiva

CABRERA, 1994; IDEM, 1999; IDEM, 2001; IDEM-I. VELÁZQUEZ SORIANO, “La imagen de la realeza en el reino visigodo de Toledo a través de la iconografía y la epigrafía”, *Zona Arqueológica*, nº 11, 2008, pp. 488-508; IDEM-J. CARROBLES SANTOS, “Arquitectura del poder en el territorio toledano en la Antigüedad tardía y época visigoda. Los palacios toledanos como referente en la edificación medieval”, J. PASSINI-R. IZQUIERDO BENITO (coords.), *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano. Actas del III Curso de Historia y urbanismo medieval organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha*, Toledo, 2011, pp. 27-92.

¹³⁷¹ Vid. al respecto L. TORRES BALBÁS, “Nichos y arcos lobulados”, *Al-Andalus*, XXI, 1956, pp. 147-172; R. B. SERGEANT, “Mihrab”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 22, nº 3, 1959, pp. 439-453; A. PAPADOPOULOU (dir.), *Le mihrab dans l'architecture et la religion musulmanes. Actes du colloque international tenu à Paris en mai 1980*, Leiden-Nueva York, 1988; O. GRABAR, 1996 (1973), p. 101.

sumamente valiosa. Esta particularidad puede ser observada, por ejemplo, en el llamado sarcófago de las Musas de la colección Mattei (Fig. 290), realizado en los años finales del siglo III. En esta obra en concreto, la concha ya desempeña las funciones estructurales que le habrán de ser asignadas en época bajoimperial, sobre todo en lápidas funerarias y más tarde en los dípticos consulares realizados en marfil. No podemos olvidar llegados a este punto la importancia que esta fórmula tuvo en el Egipto tardorromano, donde la concha y su incorporación a los nichos fue esencial a la hora de configurar el célebre *haikal* copto¹³⁷².

El otro cauce icónico que en nuestra opinión contribuyó de manera decisiva a la proliferación de estas estructuras se encuentra en estrecha relación con el arte sinagoga, más concretamente con el desarrollo que el tratamiento del *aron* hebreo experimentó desde el siglo III. En este sentido, no deja de llamar la atención el hecho de que exista una importante concentración de estas fórmulas en aquellas áreas en las cuales se ha constatado la presencia de comunidades judías pujantes y muy vinculadas al mismo tiempo con los poderes locales. Es preciso recordar la enorme importancia que el acervo visual de tradición hebrea desempeñó en la gestación del arte cristiano a lo largo de las primeras centurias de nuestra era. Este tipo de vínculos se vieron fortalecidos fundamentalmente a partir del siglo III, momento en el cual las manifestaciones artísticas judeocristianas comenzaron a adquirir determinadas pautas de singularidad en el crisol cultural del helenismo crepuscular. Así, a lo largo de los siglos siguientes, usos de representación tales como el que ahora nos ocupa fueron empleados de forma regular e indistintamente por comunidades judías y cristianas en toda la cuenca mediterránea. La definición de estas estructuras alcanzó sus mayores niveles de precisión y de concisión en el transcurso siglo VI, en un ambiente predominantemente cristiano en el cual, sin embargo, el sustrato cultural hebreo -sobre el que tendremos ocasión de volver más adelante-, no puede ser obviado, tal y como tuvo ocasión de demostrar en su día Jean-Marie Hoppe¹³⁷³.

A pesar de que todavía existen numerosas incógnitas a la hora de asignar a los motivos avenerados y a sus emplazamientos una función concreta, creemos que su formulación estuvo sujeta a una serie de pautas regulares de cuya veracidad podemos estar relativamente seguros. En primer lugar cabe señalar que tanto las veneras como

¹³⁷² El notable desarrollo de las estructuras aveneradas en la cultura ornamental del Egipto tardorromano pudo haber tenido que ver con determinadas supersticiones y creencias desarrolladas en el ámbito nilótico, J. PUIG I CADAFAALCH, 1961, pp. 59 y ss.









¹³⁷³ J. M. HOPPE, 1987. Otros autores, no obstante, plantean un redimensionamiento del impacto que las manifestaciones artísticas judías habrían tenido de cara a la configuración de estas estructuras, J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, 1994, pp. 284-285.








las superficies que las contienen fueron elementos de gran protagonismo en el desarrollo de la planificación ornamental. Consideramos que la interpretación funcional propuesta por Íñiguez –para quien los nichos y las placas-nicho se encontraban alojados en los ábsides de los templos- puede ser muy atendible en el caso de las realizaciones más complejas, si bien creemos que este uso no fue ni mucho menos exclusivo, tal y como lo prueba la aparición de veneras en varias placas de cancel. Sea como fuere, todo parece indicar que la presencia de estas unidades es sintomática de lo que podríamos definir como un clímax visual locativo, siendo ellas mismas y las estructuras que las recogen focos escénicos entendidos como culminantes por la cultura perceptiva de la tardoantigüedad.








Esta hipótesis se refuerza aún más si tenemos en cuenta que la mayor parte de las veneras suelen estar asociadas a representaciones de singular trascendencia desde un punto de vista iconográfico, que van desde tronos a complejas estructuras vegetales, pasando por cruces, crismones y aninales. Al mismo tiempo, podemos estar seguros de que la cultura visual tardoantigua debía encontrarse profundamente familiarizada con estas fórmulas, a las que les fue asignada una dimensión solemne y majestuosa que terminaría por adquirir un carácter sagrado cada vez mayor y más evidente. Todas estas consideraciones han de ser tenidas muy en cuenta a la hora de analizar el repertorio de motivos avenerados existentes en la colección emeritense.

VENERAS (VEN)

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VEN-1 	CV-117	Placa	2	T2
	CV-119	Placa	2	T2
	CV-120	Placa	2	T2
VEN-2 	CV-123	Placa	2	C1
	CV-126	Placa	2	C1
	CV-129	Placa	3	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VEN-3 	CV-183	Nicho	5	T3
	CV-184	Nicho	5	T3
	CV-186	Nicho	5	T3
VEN-4 	CV-130	Placa-nicho	5	T3
	CV-131	Placa-nicho	5	T3
VEN-5 	SE-142	Placa	1	C2
VEN-6 	CV-90	Pieza de ensamblaje	5	T2
VEN-7 	CV-115	Placa	2	T2
VEN-8 	CV-118	Placa	2	T2
VEN-9 	CV-124	Placa	2	T2
VEN-10 	CV-127	Placa	4	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VEN-11 	CV-129	Placa	3	T2
VEN-12 	CV-132	Nicho	5	T2
VEN-13 	CV-133	Nicho	2	T2
VEN-14 	CV-134	Placa	6	T3
VEN-15 	CV-135	Nicho	5	T3
VEN-16 	CV-143	Placa	5	T3
VEN-17 	CV-157	Placa	6	T3

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VEN-18 	CV-179	Placa	6	T3
VEN-19 	CV-182	Nicho	2	C2
VEN-20 	CV-377	¿Nicho?	6	T2
VEN-21 	CV-407	Placa	2	C1
VEN-22 	CV-436	Placa	4	T3
VEN-23 	CV-141	Placa	2	C1
VEN-24 	CV-188	Nicho	2	C2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
VEN-25	CV-125	Placa	2	C1
				

Lo primero que llama nuestra atención en la clasificación que aquí proponemos es el elevado número de morfologías aveneradas que llegaron a emplearse en el taller emeritense, pues hemos recogido nada menos que veinticinco variantes utilizadas en un total de tan solo treinta y dos fragmentos escultóricos. Consideramos que este escaso margen de reiteración puede ser debido a que la elaboración de estos motivos, dada su singular importancia, corriera a cargo de artesanos altamente cualificados y lo bastante capacitados como para desarrollar con relativa autonomía su propia inventiva. La impecable ejecución técnica manifiesta en la práctica totalidad de estas unidades así parece confirmarlo.

Los parámetros que determinan la variabilidad de los patrones responden a dos criterios fundamentales: el tipo de superficie en el cual se inscriben las veneras y la disposición de las costillas y de las escamas que las conforman. En el primero de los casos, la venera puede ser cóncava -VEN-3, 13, 15, 19 y 24- o plana -todas las demás-, sirviendo este principio como base para establecer la diferencia entre nichos y el resto de estructuras. Al mismo tiempo, y atendiendo esta vez al despliegue perimetral del motivo, podemos diferenciar veneras encajadas en arcos de medio punto -VEN-1, 3, 4, 5, 8, 13, 14, 16, 17, 24- y de medio punto ultrapasados -VEN-19, 25-, en arcos rebajados -VEN-12-, en arcos de herradura -VEN-15-, en lechos ornamentales triangulares -VEN-6, 7, 10, 11, 22, 23- y trapezoidales -VEN-2, 9, 21-; y dispuestas independientemente de armazones geométricos -VEN-18 y 20-.

Al respecto de la distribución de las costillas y de las escamas en la venera son varios los elementos que han de ser considerados. Si el eje vertical de la unidad ornamental se hace coincidir con una escama tendremos conchas de escamas impares en las cuales se busca enfatizar una visión axial del motivo -VEN-2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24-. En el caso en el cual el eje vertical se haga coincidir con una costilla, las veneras poseerán un número par de escamas, dando lugar con ello a una composición de carácter predominantemente especular -VEN-1, 3, 8, 13, 15, 25-.

El remate de las escamas en el margen de la concha será siempre crenado, salvo en las morfologías VEN-7, donde aparece apuntado, y VEN-16 y 24, en las que presenta un perfil cóncavo. Igualmente, podemos encontrar restos de decoración por incisión en las costillas de varios modelos, tal y como puede apreciarse en VEN-4, 5, 7, 13, 15, 16, 17 y 19. La densidad de las escamas que contiene la concha es a su vez otro factor que ha de ser tenido en cuenta de cara a plantear una hipotética secuencia evolutiva de estos motivos. En último lugar, detendremos nuestra atención en el tipo de arranque que presentan las escamas. Estas pueden ser desplegadas ya sea desde un único punto –VEN-1, 5, 8, 10 y 11–, o bien desde un umbo más o menos desarrollado que puede estar decorado con una liliácea, como sucede en VEN-4, 6, 7, 14, 15 y 17, o con una pequeña cruz, presente en VEN-3.

Una vez expuestos estos datos preliminares, consideramos que la mayor proliferación y primitiva sistematización de los motivos avenerados se produjo paralelamente al desarrollo del segundo estilo emeritense. Fue entonces cuando se fijaron los principales modelos de perfil arcuado, triangular y trapezoidal. En el caso de los primeros, es preciso señalar que en la mayor parte de ellos encontramos un número par de escamas. Es posible que esta particularidad se deba a que los escultores del segundo estilo que realizaron estas piezas emplearan un criterio de despiece de las escamas directamente inspirado en los relojes de sol cóncavos de época romana. Estas estructuras, muy semejantes de por sí en su confección a los nichos avenerados, presentaban doce sectores divididos por once líneas¹³⁷⁴, correspondiéndose la línea de señalización del mediodía del reloj con la costilla axial en la estructura de la concha (Fig. 291). La existencia de este tipo de piezas en Emerita Augusta¹³⁷⁵ bien podría servir para avalar esta suposición. En cualquiera de los casos, las creaciones aveneradas asociables al segundo estilo son el producto de una escrupulosa y esmerada planificación ornamental puesta al servicio de las necesidades escenográficas demandadas por la alta clero local.

El tan alto como variado volumen de unidades aveneradas que produjeron los obradores del segundo estilo habría de garantizar la sostenibilidad de estos modelos a lo largo de los años que estaban por venir. De esta forma, la mayor parte de las hormas desarrolladas por los escultores del cuarto y del quinto estilo no son sino leves modificaciones de los motivos previos, que se centraron sobre todo en el

¹³⁷⁴ J. M. RAYA ROMÁN, “Reloj solar de Caesaraugusta”, *Archivo Español de Arqueología*, 83, 2010, p. 199.

¹³⁷⁵ MNAR, n° inv. DO37405, A. ALMAGRO GORBEA- J. M. RAYA ROMÁN, “Estudio fotogramétrico del reloj romano de Mérida”, *Anas*, 9, 1996, pp. 79-89.

enriquecimiento de las costillas mediante trabajos de incisión. Al mismo tiempo, es muy posible que durante esta fase se convirtiera en práctica común la habilitación de elementos florales en los umbos.

Los artífices del sexto estilo emeritense, además de incorporar al repertorio modelos como VEN-18 y 20, parece que optaron por incrementar el número de escamas en la concha, tal y como puede verse en VEN-14 y 17, recogiendo un modo de hacer que ya se había constatado en VEN-3, y que pone de manifiesto una vez más el carácter dominante que paulatinamente había adquirido el tratamiento lineal y dibujístico de las distintas unidades ornamentales.

	300	400	500	600	700	800
VEN-1						
VEN-2						
VEN-3						
VEN-4						
VEN-5						
VEN-6						
VEN-7						
VEN-8						
VEN-9						
VEN-10						
VEN-11						
VEN-12						
VEN-13						
VEN-14						
VEN-15						
VEN-16						
VEN-17						
VEN-18						
VEN-19						
VEN-20						
VEN-21						
VEN-22						

	300	400	500	600	700	800
VEN-23						
VEN-24						
VEN-25						

2.4. Cruces.

Las cruces se constituyen como uno de los principales elementos identificadores de aquella escultura arquitectónica que fue concebida *ex profeso* para el embellecimiento de ámbitos espaciales genuinamente cristianos. Su condición cenital en la jerarquía de significantes visuales propios del mundo tardoantiguo y altomedieval se debió entre otras cosas al amplio abanico de connotaciones ideológicas que a ella llegaron a asociarse. Asimismo, su papel protagonista en la iconosfera de esta época justifica su abundante presencia en los diferentes espacios de representación, entre ellos la escultura decorativa.

Tal y como tendremos ocasión de comprobar, en este ámbito en concreto las cruces se hallan estrechamente relacionadas con los crismones, ya sea a efectos de cariz simbólico como de evolución morfológica. Hemos de entender que la incorporación de la cruz a los programas decorativos de los edificios tardoantiguos se inscribe en una dinámica conducente al establecimiento de una serie de prácticas litúrgicas y paralitúrgicas orquestadas alrededor de la misma¹³⁷⁶ que habrán de perpetuarse a lo largo de los siglos¹³⁷⁷. Es por esta razón por la cual una parte muy significativa de las cruces esculpidas se encuentran alojadas en altares o en otras superficies protagonistas –canceles, pilastras-, que muy posiblemente estuvieron emplazadas en zonas aledañas al santuario o a otros espacios de singular relevancia en el interior de los templos¹³⁷⁸.

Más allá de toda implicación de carácter salvífico o puramente espiritual, es preciso señalar que desde época constantiniana la presencia física de la cruz es en sí misma un sinónimo de legitimidad dogmática y política, y como tal un elemento que sirve para instrumentalizar, desde el ejercicio de la ortodoxia, conceptos tan amplios como son el de propiedad y autoridad, y por ende aquellos de dominación y sumisión. La liturgia imperial, ya sea en su vertiente romana como constantinopolitana, trató de

¹³⁷⁶ Al respecto de la importancia de la cruz en la liturgia hispana, I. BANGO TORVISO, 1996, pp. 99-100.

¹³⁷⁷ H. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo. El culto a la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, 1985.

¹³⁷⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 220 y 296-298.

materializar este discurso en términos visuales desde época temprana ¹³⁷⁹. El compromiso establecido entre la noción de legitimidad política y el signo de la cruz no hizo sino acrecentarse en el transcurso de los siglos posteriores, evidenciando su mayor grado de interdependencia dentro del macro-contexto mediterráneo entre el final de la época justiniana y el advenimiento de la isauria, o lo que es lo mismo, entre las décadas finales del siglo VI y el primer cuarto del VIII¹³⁸⁰.

Sin embargo, ya desde el siglo IV el aparato visual del Bajo Imperio había comenzado a asimilar la cruz como un elemento integrante de su vocabulario más triunfalista y altilocuente. Esa misma dinámica de asociación entre la imagen de la cruz y el ejercicio de la legítima autoridad fue empleada por los diferentes colectivos cristianos que comenzaron a adquirir sesgos de oficialidad a lo largo del siglo V. La naturaleza de estos grupos no solamente estuvo determinada por rasgos inherentes a la etnia o a la territorialidad, ya que entre ellos hemos de incluir a todas aquellas comunidades de la ciudadanía romana que, tras la desaparición de la estatalidad imperial, comenzaron a definir y a cohesionar su identidad en términos de eclesiastización.

Para ilustrar el primero de los casos, bastará con recordar el empleo de cruces en las acuñaciones monetarias realizadas por el pueblo suevo y visigodo a imitación de los tremises bizantinos¹³⁸¹. En el segundo particular, no encontramos mejor ejemplo que el que nos ofrece la realidad histórica del episcopado emeritense, sobre todo en los años finales del siglo VI. Tal y como ya señaló Cruz Villalón, la imagen de la cruz debió convertirse en un instrumento con grandes implicaciones ideológicas en coincidencia con el episodio de la pugna religiosa mantenida entre el obispo Mazona y el rey Leovigildo¹³⁸². En aquel contexto, la comunidad católica emeritense hizo uso de todos aquellos medios que pudieran reforzar su autonomía política y su supremacía dogmática frente a las pretensiones reales¹³⁸³. Uno de los principales recursos para defender esta condición legítima se encontraba en el fortalecimiento de una identidad visual colectiva, en la cual la imagen accesoria de la cruz y del crismón desempeñaron un papel fundamental.

¹³⁷⁹ T. MATTHEWS, 1971, p. 142.

¹³⁸⁰ J. BECKWITH, 1970, p. 89; A. GRABAR, 1998, p. 35.

¹³⁸¹ F. PANVINI ROSATI, "La monetazione in Spagna dalla fine del dominio romano al Regno Visigoto", en *XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Archeologia e Arte nella Spagna tardo romana, visigota e mozarabica"*, Rávena, 1987, p. 309.

¹³⁸² M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 294 y ss.

¹³⁸³ I. WOOD, "Social relations in the Visigothic Kingdom from the fifth to the seventh century: the example of Mérida", P. HEATHER (ed.), *The Visigoths from the Migration Period to the Seventh Century. An Ethnographic Perspective*, Woodbridge, 1999, pp. 200-202.

Gracias a los datos que nos proporcionan el *Liber Ordinum* y el *Liber Pontificalis* conocemos la gran importancia que tuvieron las cruces en las procesiones de la liturgia estacional hispana¹³⁸⁴. Acontecimientos de este género, de cuya práctica nos dan noticia las *VSPE*, estuvieron revestidos de una enorme trascendencia en la capital del Guadiana, muy especialmente en la época en la cual la sede episcopal estuvo liderada por Paulo, Fidel, y sobre todo por Masona. No es aventurado suponer que en dichas manifestaciones de la piedad colectiva se empleasen ejemplares de cruz procesional análogos e incluso mayores al sostiene en sus manos el obispo Maximiano en los mosaicos de San Vital.

Ello nos lleva directamente a cuestionarnos cuál pudo haber sido el origen de los hipotéticos modelos que dieron lugar a las representaciones de cruces en la escultura decorativa emeritense. En primer lugar hemos de contar con el conocimiento que las comunidades cristianas hispánicas tendrían de aquellos formatos de cruz que, albergados generalmente en piezas de mobiliario litúrgico, habían circulado en todo el Mediterráneo Occidental durante los siglos IV y V. En este sentido es preciso recordar que desde época teodosiana puede apreciarse una singular proliferación de cruces que, asociadas a la iconografía de la resurrección, se hallan contenidas en varios sarcófagos¹³⁸⁵.

La producción cuasi industrial que de estas piezas realizaron los talleres romanos, cartagineses, provenzales o tarraconenses suponía una plataforma idónea para la propagación de sencillas hormas de cruz que terminaron siendo de uso corriente. Asimismo, es frecuente encontrar este tipo de cruces estándar guarneciendo paneles esculpidos, sobre todo en placas de cancel elaboradas por los obradores itálicos, de cuyo nivel de difusión ya habíamos dado cuenta al hilo del análisis de las imbricaciones. Sin dejar de lado este mismo contexto productivo, no podemos olvidar que los decoradores de los siglos IV y V también se encargaron de elaborar los primeros formatos de cruz en los cuales ésta se presentaba acompañada de complementos varios, tales como aves, ciervos, cráteras o unidades vegetales¹³⁸⁶. Por último, es sumamente importante tener en cuenta la decisiva función que la iconografía

¹³⁸⁴ R. PUERTAS TRICAS, 1975, pp. 31, 83, 156; I. VELÁZQUEZ SORIANO-G. RIPOLL LÓPEZ, 2000, p. 566.

¹³⁸⁵ G. RIPOLL LÓPEZ, 1993, p. 156.

¹³⁸⁶ En época constantiniana se habían codificado asimismo otros modelos compuestos, como el que presentaba una cruz sostenida por una columna. No sabemos el momento exacto en el cual este formato irrumpió en Hispania, mas su conocimiento en el ámbito lusitano se pone de manifiesto en piezas como el tenante de Santa Cruz de la Sierra (Cáceres), E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 2004, p. 248.

monetal desempeñó al respecto de la conformación y difusión de los modelos de cruz más elementales durante esta fase.

A pesar de que el trasiego a gran escala de monedas y de escultura funeraria y litúrgica repercutió innegablemente en el conocimiento y ulterior sistematización de determinadas unidades de cruz, consideramos que el más significativo impacto en esta dirección fue el que produjeron las piezas de orfebrería. La multiplicación y la especialización de las funciones realizadas por las *Sacrae largitiones*¹³⁸⁷, así como el traslado de las mismas desde Roma a Constantinopla en el siglo IV, había supuesto un notabilísimo incremento en la elaboración de objetos realizados con materiales preciosos¹³⁸⁸. Estos objetos fueron distribuidos hacia las provincias del Imperio a través de una eficaz sistema de comercialización que habrá de perdurar a lo largo de varios siglos. Sin ir más lejos, sabemos que las cruces constantinopolitanas continuaron siendo producidas a tales efectos al menos hasta el siglo X¹³⁸⁹. Este tipo de piezas, de las cuales seguramente la más conocida sea la que el emperador Justino II regaló a la ciudad de Roma (Fig. 079), circularon no solamente en calidad de regalos o integrando lotes de pródigas adquisiciones, sino que también formaron parte del cuantioso volumen constituido por el tránsito fragmentario e irregular de tributos, botines, intercambios, mediano comercio, etc¹³⁹⁰.

A las cruces de orfebrería destinadas a usos litúrgicos –procesionales y cruces relicario- habría que añadir todas aquellas que de un modo u otro tuvieron que ver con la devoción privada –cruces votivas- o con la indumentaria personal¹³⁹¹. De tal forma, estas piezas de lujo se encontraban relativamente extendidas entre las clases diligentes –civiles y eclesiásticas- del mundo tardoantiguo, para quienes la posesión y exhibición

¹³⁸⁷ Departamento de la hacienda pública que administraba los impuestos, la acuñación y circulación de moneda, las minas y las fábricas y talleres públicos, J. DE CHURRUCA ARELLANO- R. MENTXACA ELEXPE, *Introducción histórica al Derecho Romano*, Bilbao, 2007, p. 216.

¹³⁸⁸ A. H. M. JONES, *The Later Roman Empire, 284-602. A Social, Economic and Administrative Survey*, Norman, 1973 (1964), p. 428.




¹³⁸⁹ G. RIPOLL LÓPEZ, 1987-a, p. 1141.

¹³⁹⁰ N. CHRISTIE, “Byzantines, Goths and Lombards in Italy: Jewellery, Dress and Cultural Interactions”, CH. ENTWISTLE-N. ADAMS (eds.), *Intelligible Beauty: recent research on Byzantine jewellery*, British Museum Research Publication, 178, Londres, 2010, pp. 114 y ss.

¹³⁹¹ En la Península Ibérica este tipo de cruces son relativamente bien conocidos a través de la presencia de diversos formatos al uso contenidos en los tesoros de Guarrazar (A. PEREA CAVEDA, 2001), Torredonjimeno (A. CASANOVAS I ROMEO-J. ROVIRA I PORT, *Torredonjimeno: Tesoro, Monarquía i Litúrgia*, Barcelona, 2003) o en el más modesto conjunto de Villafáfila (J. J. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “El tesorillo visigodo de Villafáfila (Zamora)”, *Numantia*, III, 1990, pp. 195-208). No podemos olvidar, en lo que concierne directamente al área lusitana, el hallazgo de una cruz de bronce en Burguillos del Cerro (J. L. RAMÍREZ SÁDABA, 2003, p. 272), y el de una cruz de doble brazo encontrada en el curso de la excavación realizada en la basílica de Santa Eulalia (Fig. 292). Para un estudio pormenorizado acerca de este tipo de piezas vid. C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS (ed.), *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, 2009.

de estos artículos comportaba un importantísimo parámetro de distinción social¹³⁹². Estos objetos, especialmente aquellos adquiridos por la jerarquía eclesiástica con fines litúrgicos, no solamente suscitarían la admiración de la comunidad de fieles, sino que la mayor parte de las veces constituirían en sí mismos un elemento portador de novedades desde el punto de vista del discurso ornamental¹³⁹³. Así, la traducción de estas piezas sobre la piedra debió ser una práctica común, y es por ello por lo que consideramos que es en el apartado concerniente a las cruces y a los crismones donde la dinámica de auto-derivación que el taller emeritense había evidenciado al respecto de la escultura romana y tardorromana pudo llegar a verse ocasionalmente alterada¹³⁹⁴.







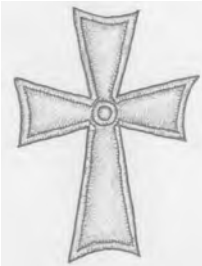
CRUCES (CRU)





Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
	SE-37	Placa	1	C2
	CV-164	Placa	1	C2
	CV-245	Cimacio	4	T2
	CV-246	Cimacio	4	T2
	CV-257	Cimacio	2	T2
	CV-310	Imposta	4	T2
	CV-388	Cimacio	7	T2
	CV-396	Cimacio	2	T2
	CV-252	Cimacio	4	T2
	CV-283	Cimacio	2	C2
	CV-378	Indeterminado	2	C2

¹³⁹² G. RIPOLL LÓPEZ, "Symbolic life and signs of identity in Visigothic times", P. HEATHER (ed.), 1999-b, pp. 403-431.

¹³⁹³ B. AGER, "Byzantine Influences on Visigothic Jewellery", CH. ENTWISTLE-N. ADAMS (eds.), 2010, p. 80.

¹³⁹⁴ María Cruz ha tenido en cuenta muy acertadamente las dificultades que entraña el conocimiento de las mecánicas derivadas de una hipotética traslación de las piezas de orfebrería a la escultura decorativa. Uno de los principales dilemas que se ciernen a la hora de interpretar de manera objetiva la naturaleza de dichos procedimientos reside en saber cuánto tiempo media entre la adquisición o confección de la pieza de orfebrería y su posterior reproducción en piedra, M. CRUZ VILLALÓN, 2008, p. 224. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que al menos en el caso de Mérida, teniendo en cuenta tanto los diferentes intervalos de intensidad productiva que muestra el taller, así como la morfología de las cruces y de los crismones que este esculpió atendiendo a un criterio puramente imitativo, la reproducción de los modelos originales sobre la piedra pudo haberse realizado en un momento no demasiado lejano a la eventual aparición o confección del objeto de orfebrería en la ciudad.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CRU-4 	CV-246	Cimacio	4	T2
	Templo de Diana	Cimacio	4	T2
CRU-5 	CV-246	Cimacio	4	T2
	Templo de Diana	Cimacio	4	T2
CRU-6 	CV-9	Pilastra	4	T2
CRU-7 	CV-9	Pilastra	4	T2
CRU-8 	CV-14	Pilastra	4	C3
CRU-9 	CV-35	Pilastra	4	C3
CRU-10 	CV-89	Pieza de ensamblaje	4	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CRU-17 	CV-244	Cimacio	4	T2
CRU-18 	CV-279	Imposta/Cimacio	2	C1
CRU-19 	CV-301	Imposta	4	T2
CRU-20 	CV-382	Indeterminado	4	T3

Casi todas las cruces que aparecen en la colección escultórica de Mérida se adecúan al formato de cruz patada, un modelo llamado a alcanzar un extraordinario nivel de desarrollo en territorio peninsular a lo largo de los siglos altomedievales. Hasta tal punto es así que estas morfologías han sido entendidas en incontables ocasiones como un elemento caracterizador de la expresión y del vocabulario artístico genuinamente visigodos. No obstante estos modelos y otros muy similares pueden ser detectados en otras áreas de producción durante esta misma franja cronológica, su recurrencia no ha llegado a alcanzar, al menos hasta el momento, ni el volumen numérico ni el grado de sistematicidad que definen su presencia en la Península Ibérica.

Las unidades cruciformes emeritenses pueden ser divididas en tres grupos: cruces patadas de brazos iguales, cruces patadas latinas y cruces floreadas. Al primero de ellos pertenecen asimismo tres subcategorías: redondeadas, puras y de brazos triangulares. El aspecto de las cruces redondeadas viene definido a partir de su inserción en clipeos, lo que dio lugar a los modelos CRU-1 y 7, ambas de extremos

ancorados, y a la más sumaria CRU-13. Las puras se recogen en CRU-3, 19 y 2, encontrándose esta última unidad muy próxima al formato de brazos triangulares, presente en CRU-8.

Este conjunto de morfologías de cruz patada con brazos iguales presenta algunas características en común. En primer lugar es preciso señalar que todas ellas son de pequeñas dimensiones y se encuentran alojadas o bien en lechos ornamentales relativos dentro de piezas de especial protagonismo –canceles y pilastras-, o bien en lechos absolutos sobre piezas de carácter secundario, preferentemente en impostas y cimacios. A pesar de que en la confección de estas unidades no hay rastro de imperfecciones de ninguna clase, no hay tampoco lugar en ellas para grandes alardes técnicos o inventivos. Atendiendo a las razones que acabamos de exponer consideramos que estas sencillas morfologías desempeñaron, al menos en sus versiones esculpidas, una función visual de carácter más bien heráldico que simbólico, actuando tal vez como una suerte de signatura que la audiencia asociaba de inmediato con el estamento eclesial. De hecho, es posible que los orígenes de este primer grupo de unidades se encuentren directamente vinculados al desarrollo de la cruz sobre otros soportes tales como los sellos de placa, los troqueles representativos o los anillos signatorios¹³⁹⁵.

Entre las cruces patadas latinas hemos de distinguir formas elementales como CRU-10 –de la cual CRU-9 es una variante directa-, aquellas que se acompañan de la alfa y de la omega –CRU-11 y 18-, las de extremos ancorados CRU-4 y 12, las cruces de brazos con mayor desarrollo oblicuo –CRU-14 y 15- y aquellas de travesaño fino –CRU-16-. Todas estas unidades, salvo CRU-15 y 18, presentan un botón central en la intersección entre los brazos, elemento que delata el grado de dependencia que estos modelos, al menos en origen, manifestaron al respecto de las cruces de orfebrería. En este sentido, la condición imitativa que subyace en la confección de CRU-14 parece más que evidente.

Las cruces floreadas aparecen en los modelos CRU-5, 17 y 20. A juzgar por el semblante de dichas unidades es posible que estas fueran confeccionadas atendiendo a dos criterios distintos. En el caso de CRU-5 y 7 consideramos que existe un referente objetual previo procedente una vez más del dominio de los trabajos en metal. En esta ocasión el ascendente icónico podría encontrarse en las pequeñas cruces pinjantes que formaban parte de otras estructuras mayores, y de las cuales tenemos un buen ejemplo en la Corona de Suintila (Fig. 293) que fuera sustraída de la Real Armería en 1921.

¹³⁹⁵ A este respecto, A. CANELLAS LÓPEZ, *Diplomática Hispano Visigoda*, Zaragoza, 1979.

CRU-20, por su parte, nace mediante una exquisita combinación del anteriormente aludido botón central y dos tipos distintos de liliáceas que hacen las veces de sendos travesaños.

	300		400		500		600		700		800
CRU-1											
CRU-2											
CRU-3											
CRU-4											
CRU-5											
CRU-6											
CRU-7											
CRU-8											
CRU-9											
CRU-10											
CRU-11											
CRU-12											
CRU-13											
CRU-14											
CRU-15											
CRU-16											
CRU-17											
CRU-18											
CRU-19											
CRU-20											

2.5. Crismones.

La combinación de los caracteres griegos ji y ro (X + P), cuyo empleo contaba con algunos episódicos antecedentes en la cultura escrita ajena al cristianismo¹³⁹⁶, terminó convirtiéndose en una fórmula visual de uso corriente entre las distintas

¹³⁹⁶ F. CABROL- H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, voz "chrisme", t. III. 1, París, 1948, cols. 1482-1483;

comunidades apostólicas desde el siglo III. A partir de época constantiniana el empleo del monograma de Cristo se propagó con extraordinaria celeridad a lo ancho del Mediterráneo¹³⁹⁷, adquiriendo connotaciones tanto de índole política como religiosa en un contexto caracterizado por el ascenso de la Iglesia a la cúspide de la oficialidad¹³⁹⁸.

Desde entonces, la difusión del crismón fue vehiculizada gracias a una sistemática incorporación del mismo sobre innumerables soportes. Así, a su primitiva generalización en el ámbito epigráfico siguió una intensa fase de popularización garantizada mediante la presencia de esta fórmula en pinturas murales, lucernas, ladrillos y otras piezas cerámicas, monedas, sarcófagos, realizaciones musivas y mobiliario litúrgico. En este último apartado, es preciso señalar que los crismones, al igual que las cruces, fueron empleados con asiduidad como motivo auxiliar en el ornato de placas de cancel producidas sobre todo en el ámbito itálico. A lo largo del siglo V, en un clima marcado por el encendido activismo doctrinal surgido de los debates trinitarios y cristológicos, así como por las resoluciones conciliares emanadas al respecto de los mismos, el trasfondo teológico que entrañaba la imagen del crismón por sí sola debió implementarse de manera sustanciosa¹³⁹⁹.

La trascendental relevancia del crismón hizo de él un elemento muy recurrente en los programas ornamentales de escultura decorativa, en los cuales siempre le fue asignado un emplazamiento de privilegio en el interior y tal vez en el exterior de templos y de otros edificios asociados a los poderes civiles y eclesiásticos¹⁴⁰⁰. La utilización del crismón tanto como fórmula de invocación asociada a rituales de consagración¹⁴⁰¹ como a determinadas prácticas desarrolladas en el ámbito funerario

¹³⁹⁷ J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ, *La elaboración de los documentos en los reinos hispánicos occidentales (ss. VI-XIII)*, Discurso de ingreso en la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2002, p. 28.

¹³⁹⁸ Lactancio, *De Mortibus*, 44, 5-9; Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini*, I, 32.

¹³⁹⁹ Un importantísimo bagaje discursivo de naturaleza doctrinal subyace detrás de las representaciones del monograma de Cristo a lo largo de toda la Edad Media. Asimismo, el extraordinario desarrollo de estas cualidades semánticas habrá de perdurar en territorio peninsular al menos hasta época románica, R. BARTAL, "The survival of Early Christian symbols in 12th Century Spain", *Príncipe de Viana*, XLIII, nº 181, 1987, pp. 299-315; F. DE ASÍS GARCÍA GARCÍA, "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes", *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2, 2010, pp. 69-90; IDEM, "HII TRES IVRE QVIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia", *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2, 2011, pp. 123-146.

¹⁴⁰⁰ A este respecto, Rafael Puertas llegó a barajar la posibilidad de que el célebre crismón encontrado en la iglesia parroquial de Santa María da Hermida (Quiroga, Lugo), y custodiado actualmente en el Museo Diocesano de Lugo, pudiera haber formado parte de la decoración de la fachada de un edificio, R. PUERTAS TRICAS, 1975, p. 72. Para otras interpretaciones funcionales de esta pieza remitimos a J. DELGADO GÓMEZ, "La Biblia en la iconografía pétrea lucense. Ficha nº 4. El Crismón de Quiroga", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, nº 2, 1984, p. 93.

¹⁴⁰¹ En este sentido, es preciso señalar que el crismón contenido en la pieza CV-211 ha sido interpretado como un elemento asociado a la consagración de un recinto sagrado, J. L. RAMÍREZ SÁBADA, 2003, p. 282.

debió ser bien conocida en Emerita Augusta desde época temprana, tal y como se desprende de la presencia de una de estas fórmulas en el espacio identificado como una probable *domus ecclesiae* en la Puerta de la Villa¹⁴⁰². Algún tiempo más tarde, la imagen del crismón estuvo llamada a asumir una condición primordial con motivo de los enfrentamientos entre la sede local y la arriana monarquía de Toledo. Mucho se ha hablado acerca del protagonismo del crismón en el contexto socio-religioso peninsular desde época astur¹⁴⁰³. Sin embargo, el empleo del monograma de Cristo debió tener ya unas implicaciones políticas y teológicas sumamente desarrolladas en la Mérida de los grandes obispos. Ello no hace sino confirmar el posicionamiento de la capital del Guadiana en la vanguardia artística del momento, sobre todo si entendemos que uno de los elementos que discriminan a esta última fue la audaz puesta en marcha de una asociación maquinal entre imagen y mensaje propagandístico.

De tal forma, la jerarquía eclesiástica emeritense utilizó el crismón con una doble intencionalidad. Por una parte, la representación del monograma de Cristo en los templos poseyó innegables connotaciones simbólicas de carácter apocalíptico¹⁴⁰⁴. La mera presencia de esta fórmula implicaba asimismo la deliberada puesta en marcha de una inmediata asociación visual entre la propia representación del crismón y la legitimidad política derivada del ejercicio de la ortodoxia¹⁴⁰⁵.

CRISMONES (CRI)







Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CRI-1 	CV-108	Pieza de ensamblaje	5	C3
	CV-247	Cimacio	2	C2
CRI-2 	CV-406	Cancel	2	C1








¹⁴⁰² F. J. HERAS MORA, “Los cristianos de Mérida y la *domus* de Puerta de la Villa”, *Foro*, 56, p. 6.

¹⁴⁰³ S. CABEZAS FONTANILLA, “De la *invocatio* en los documentos altomedievales (718-910)”, J. C. GALENDE DÍAZ-J. DE SANTIAGO FERNÁNDEZ (dirs.), *VIII Jornadas Científicas sobre la Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, 2009, pp. 43-78; R. BARTAL, 1987, p. 300.

¹⁴⁰⁴ Vid. Ap. 1, 7-8; 21, 6; 22, 13.

¹⁴⁰⁵ J. M. HOPPE, 1987, p. 27.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CRI-3 	CV-406	Cancel	2	C1
CRI-4 	CV-406	Cancel	2	C1
CRI-5 	CV-406	Cancel	2	C1
CRI-6 	CV-136	Placa	2	C1
CRI-7 	CV-115	Placa	2	T2
CRI-8 	CV-138	Placa	3	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CRI-9 	CV-139	Placa	2	C2
CRI-10 	CV-141	Placa	2	C1
CRI-11 	CV-140	Placa	2	C1
CRI-12 	CV-142	Placa	4	C2
CRI-13 	CV-182	Nicho	2	C2
CRI-14 	CV-198	Pila bautismal	5	T2
CRI-15 	CV-211	Dintel	7	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
CRI-16	SE-442	Indeterminado	2	C1
				

El primer factor que hemos de tener en cuenta es la sorprendente proliferación de crismones en Mérida, pues atendiendo tanto a su cuantificación numérica como a su grado de variabilidad, tales fórmulas son considerablemente más abundantes en el área emeritense que en cualquier otra región peninsular a lo largo de esta época¹⁴⁰⁶. Casi todas las unidades presentan, sin embargo, una serie de elementos comunes. Excepto en CRI-14, no aparece en ninguna morfología el anillo conformante del asta superior de la ro, pudiendo funcionar la argolla que sostiene un pequeño pinjante en forma de abanico –presente en CRI-5, 6 y 13- como una referencia directa a la misma.

El perfil acusadamente cóncavo que muestran los brazos de todos los modelos que hemos individualizado remite de nuevo a prototipos de orfebrería al uso comunes en el entorno mediterráneo, y a los que ya habíamos aludido en el apartado correspondiente a las cruces. De hecho, no descartamos la posibilidad de que la sistemática omisión del anillo de la ro en los crismones esculpidos emeritenses se deba a que casi todos los modelos surgieran de la imitación de una única pieza realizada con materiales preciosos, en la cual dicho elemento hubiera sido obviado, tal vez con la voluntad de dotar de un mayor énfasis a la correspondencia visual existente entre la cruz y el monograma de Cristo.

En el caso en el cual los lapicidas locales estuvieran imitando un modelo de orfebrería concreto, no podemos afirmar si se estaría tratando de un objeto importado o bien de un ejemplar confeccionado en la misma ciudad. Cabe reseñar, no obstante, que el trazado de las alfas presenta sugerentes analogías con tipos de este carácter propios de la tradición epigráfica genuinamente lusitana¹⁴⁰⁷, lo cual podría conferir un cierto crédito a la segunda de las hipótesis. Casi todas las unidades de crismón emeritense incorporan el alfa y la omega. No deja de llamar nuestra atención el hecho de que en el *corpus* de crismones epigráficos de época hispano-visigoda, aquellos que integran la primera y la última letra del alfabeto griego se hayan constatado

¹⁴⁰⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 287.

¹⁴⁰⁷ IBIDEM, p. 289.

mayoritariamente a lo largo de los primeros tres cuartos del siglo VI¹⁴⁰⁸. La singular densidad de ejemplares con alfa y omega en esta franja cronológica tal vez sea un indicativo probable de hasta qué punto los crismones pudieron haber sido empleados por las comunidades católicas como un recurso visual manifiestamente anti-arriano. Esta última particularidad bien podría sernos de especial interés a la hora de explicar el extraordinario desarrollo que el monograma cristológico habrá de experimentar en la sede episcopal de Mérida.

Ciñéndonos a aspectos de índole puramente morfológica, los crismones emeritenses pueden ser encuadrados en tres categorías. La primera de ellas integra a todos aquellos ejemplares caracterizados por lo que parece ser una deliberada propensión a imitar realizaciones propias del dominio de la orfebrería. A este grupo pertenecen CRI-2, 3, 4, 5, 6, 13 y los sumamente fragmentarios CRI-7, 10 y 16¹⁴⁰⁹. De entre las primeras cinco unidades, CRI-3 y 5 incorporan un cordero en la intersección de los brazos, mientras que CRI-2 y 4 presentan en el mismo lugar una confección de gemas dispuestas en orden concéntrico. Lamentablemente no conservamos ni la intersección de CRI-6 ni tampoco el semblante completo de ninguna de las hormas más allá de CRI-13. Sin embargo, creemos que la totalidad de este grupo, que puede ser definido como imitativo de primer grado, se encuentra en estrecha relación con lo que hubo de ser el deliberado calco sobre la piedra de una realización orfebre.

Según nuestras hipótesis, la iglesia de Mérida tuvo en su poder un crismón elaborado con materiales preciosos o semipreciosos que, importado o no, albergó en su anverso la representación de un Agnus Dei, una figura que por otra parte no haría sino incrementar el componente cristológico y apocalíptico ya de por sí asociable a estos monogramas¹⁴¹⁰. En este sentido resulta de especial interés la pieza CV-406 (Fig. 294), en la cual se contienen las morfologías CRI-2, 3, 4 y 5. Mientras que el crismón central muestra la imagen del cordero tanto en el anverso como en el reverso de la placa, los

¹⁴⁰⁸ R. PACHECO SAMPEDRO-E. SOTELO MARTÍN, “Crismones y símbolos invocativos cristianos hispano-visigodos”, A. ALBERTE GONZÁLEZ-C. MACÍAS VILLALOBOS (eds.), *Actas del Congreso Internacional “Cristianismo y tradición latina”*, (Málaga, 2000), Madrid, 2001.

¹⁴⁰⁹ En el caso de CRI-7 y 10, sabemos con total seguridad que nos encontramos ante elementos integrantes de sendos crismones, dada su posición oblicua sobre el eje axial de las piezas que las contienen. No podemos decir lo mismo de CRI-16, que tal vez formó parte de una cruz en su concepción original. El tratamiento técnico que evidencia la superficie de esta pieza, no obstante, parece mucho más próximo al que determina la hechura de los modelos de crismón, razón por la cual nos hemos inclinado a incorporarla en el presente apartado.

¹⁴¹⁰ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 313. Al mismo tiempo, la presencia del cordero en la intersección de los brazos de estas unidades vuelve a poner de manifiesto la vinculación que debió existir entre las cruces y los crismones ya sea desde un punto de vista simbólico como desde uno meramente inherente a su fabricación, ya que un cordero de aspecto muy semejante a los que encontramos en esta serie de piezas emeritenses aparece también en el anverso de la ya referida Cruz de Justino II.

crismones colaterales, de inferior tamaño, contienen el referido agrupamiento de cabujones. A pesar de que en estos crismones más pequeños se respete la disposición frontal en el aspecto concerniente al orden del alfa y de la omega, es muy probable que en ellos se esté representando la parte posterior de una misma y única pieza de orfebrería. Al mismo tiempo, si tenemos en cuenta la extraordinaria proeza técnica que supone la confección de todas las unidades ornamentales conformantes de CV-136 (Fig. 295) -fragmento en el cual se aloja CRI-6- tal vez nos encontremos en grado de afirmar que fue esta la morfología de crismón que más fielmente reprodujo el eventual referente suntuario.

Si esto fuera así, las hormas CRI-2, 3, 4, 5, 7, 13 y tal vez 16, serían a su vez distintas interpretaciones del anverso y del reverso de la hipotética pieza, diferenciadas entre ellas tan solo por un prácticamente inaprehensible margen de variabilidad a la hora de practicar las incisiones correspondientes a las diferentes labores de pedrería que habrían caracterizado al modelo original. Este último, que en el caso de existir se encontraría albergado casi con total seguridad en la *ecclesia senior* de Sancta Ierusalem, debió ser un objeto cuya sola contemplación causó un enorme impacto en el imaginario devocional tanto de la feligresía emeritense como de la población flotante que acudía con regularidad a la ciudad. Igualmente, la mera custodia y tutela de la pieza que proponemos debió funcionar como un poderoso revulsivo simbólico y espiritual frente a las pretensiones arrianas sobre la sede de Mérida, especialmente en tiempos de Leovigildo. Tales hipótesis justificarían por una parte la meticulosa conversión del supuesto referente objetual en uno de los motivos más representativos del repertorio escultórico local, al tiempo que servirían para aclarar, al menos en parte, la extraordinaria profusión de crismones en el territorio lusitano¹⁴¹¹.

La segunda categoría de crismones emeritenses está constituida por aquellas morfologías que oscilan entre una condición imitativa de segundo grado y una versión abreviada u omitida de los detalles que habían particularizado las superficies del primer grupo¹⁴¹². De tal forma, tanto CRI-8 como CRI-11 (en la cual vuelve a aparecer la figura del cordero) seguirían estando en deuda con el hipotético referente objetual, si bien ya no se aprecia en ellas la firme inclinación mimética que habíamos constatado anteriormente. Ello puede deberse a que la copia del mismo ya no se llevara a cabo de

¹⁴¹¹ Sobre este último particular, así como para el pertinente análisis del influjo que los talleres escultóricos lusitanos habrían ejercido de cara a la difusión del crismón en otras regiones de la Península Ibérica remitimos a E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, 1974.

¹⁴¹² Ello no es óbice, empero, para que estos modelos continúen siendo alojados en piezas de singular protagonismo en el seno de la colección escultórica.

manera directa sino mediatizada por las propias piezas del primer grupo. Los formatos CRI-1, 9 y 12 presentan una factura mucho más sumaria.

Integran el tercer grupo de crismones emeritenses las sumamente esquematizadas morfologías CRI-14 y 15. En la primera de ellas encontramos una disposición inversa de la alfa y de la omega, algo que no sería tan extraño sobre todo si tenemos en cuenta la prematura adopción de esta fórmula de crismón en tanto elemento simbólico atinente a la Resurrección. Sin embargo, el hecho de que la ro se encuentre trazada al revés nos lleva a barajar la posibilidad de que nos encontremos ante el efecto producido por la interpretación errónea de un molde previo que sirvió de inspiración para esta pieza en concreto.

Por último, señalaremos que la mayoritaria adscripción al segundo estilo emeritense de las unidades que hemos individualizado vendría a confirmar que el florecimiento de este tipo de fórmulas alcanzó su momento más álgido a finales de la sexta centuria.

	300	400	500	600	700	800
CRI-1						
CRI-2						
CRI-3						
CRI-4						
CRI-5						
CRI-6						
CRI-7						
CRI-8						
CRI-9						
CRI-10						
CRI-11						
CRI-12						
CRI-13						
CRI-14						
CRI-15						
CRI-16						

2.6. Animales.

El repertorio de motivos animales acapara la práctica totalidad de la expresión figurativa peninsular entre las postrimerías de la Antigüedad y la gestación de la plástica románica¹⁴¹³. No obstante, es muy significativo que en una colección escultórica tan rica como la emeritense, el censo constituido por las unidades animales no pase de ser una experiencia meramente episódica desde el punto de vista de la cuantificación numérica. La presencia de fauna real o imaginaria en la escultura de Mérida es escasa hasta tal punto que la plasmación de la misma tal vez no fuera sino el resultado de una práctica esporádica¹⁴¹⁴, y por lo tanto parcialmente dispensada de los criterios de lectura evolutiva que hemos propuesto para el resto de las unidades ornamentales.

La insuficiencia y el carácter heterogéneo de los modelos conservados en la capital del Guadiana obliga de nuevo al investigador a rastrear posibles paralelismos y analogías susceptibles de singularizar las unidades presentes en la colección escultórica local. Dicha labor fue brillantemente realizada en su día por María Cruz, y es por ello por lo que no consideramos necesario volver sobre estos mismos argumentos más allá de las eventuales aclaraciones que pueda demandar nuestra exposición. Esta última tratará de circunscribir en la medida de lo posible los ejemplares emeritenses en la realidad macro-contextual que supuso el desarrollo del ornamento animalístico desde época tardoantigua.

La curiosidad y el interés científico suscitado por las especies animales que había caracterizado al enciclopedismo de tradición clásica fue trasvasado en su totalidad a la patrística cristiana, donde el componente mitológico inherente al estudio de la fauna adquirió una intensificada dimensión moral y espiritual que nos es hasta cierto punto bien conocida¹⁴¹⁵. En el apartado concerniente a las artes plásticas, cabe señalar que las representaciones faunísticas habían alcanzado un notabilísimo grado de desarrollo a lo largo de los siglos III y IV, especialmente a partir de una singular proliferación de escenas cinegéticas destinadas al ornato de sarcófagos y en mayor medida de grandes ciclos musivos¹⁴¹⁶. Paneles como los contenidos en Centcelles – Constantí, Tarragona-, en la villa de La Olmeda –Pedrosa de la Vega, Palencia- o en la de El Hinojal en las proximidades de Mérida son tan solo algunos ejemplos de los

¹⁴¹³ S. VIDAL ÁLVAREZ, 2007, p. 37.

¹⁴¹⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 301.

¹⁴¹⁵ En el caso hispano, baste recordar que Isidoro de Sevilla dedica el Libro XII de las *Etimologías* al reino animal.

¹⁴¹⁶ S. VIDAL ÁLVAREZ, 2005, p. 50.

programas decorativos al uso que fueron demandados por las élites bajoimperiales en el crepúsculo de la Hispania romana. Las maniobras destinadas al embellecimiento de estos ámbitos exclusivos constituyeron tal vez el último gran receptáculo fehaciente de aquellos lotes de hormas animales con los que la oficialidad artística del Imperio había provisto a sus decoradores durante siglos.

Atrás quedaba un volumen de referentes tan amplio como de difícil tasación, sobre el cual no tardaron en verterse otros cauces proveedores de nuevos modelos. Es precisamente en esta tesitura donde arranca el principal problema que afecta al estudio de los motivos animales y figurativos en general a lo largo de los siglos que nos ocupan¹⁴¹⁷. En las representaciones faunísticas altomedievales el sustrato icónico residual desempeña un papel mucho más importante si cabe que en el ornamento vegetal y geométrico, ya que estos dos últimos dominios están sujetos a una dinámica de auto-derivación en la que rara vez encaja el motivo figurativo. Ello amplía considerablemente el radio de variables de continuidad que afectan al estudio de un motivo concreto, ya sea en el espacio como en el tiempo. Por esta razón, el rango de retrospección referencial de un motivo animal en la escultura altomedieval puede llegar a ser inabarcable tanto en términos de ponderabilidad como de secuencialidad, entre otras cosas porque creemos que en esta fase de la historia del ornamento, caracterizada por un importante refreno en el discurso figurativo, así como por el profundo grado de conservadurismo al cual hemos aludido en más de una ocasión, la representación de un animal implica casi siempre el conocimiento de un modelo previo¹⁴¹⁸.

¹⁴¹⁷ En el caso concreto de la Península Ibérica, esta problemática ha tratado de resolverse mediante la acostumbrada apelación al referente visual que pudo haber proporcionado el mundo oriental, aduciéndose entre otras cosas que en la Hispania del siglo VII tuvo lugar una renovación del repertorio animal –que nosotros no alcanzamos a percibir– motivada por los contactos con la cultura bizantina, J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, 2001, p. 289.

¹⁴¹⁸ La presencia más o menos sistemática de motivos animales en un contexto productivo determinado suele ser un indicativo o bien de que dicho contexto está predispuesto a asumir una serie de novedades desde el punto de vista ornamental, o bien de que en dicho ambiente la tradición de la representación animal se halla relativamente arraigada y sujeta a un desarrollo mantenido sin grandes interrupciones en el tiempo. Trataremos de ilustrar esta premisa con un singular ejemplo en el que compararemos la inercia o el grado de creatividad de un taller con un paisaje de alta montaña en el cual, según se alcanza una mayor altitud, desaparecen primero los mamíferos comunes y más tarde la vegetación, siendo el paraje rocoso exclusivo de las inmediaciones de la cumbre. Extrapolando esta realidad a un taller de escultura altomedieval, equipararemos la altitud de la montaña con el grado de aislacionismo o de autosuficiencia del taller. La ausencia de motivos animales indica que el contacto con estas hormas es poco significativo, pues la representación faunística requiere de modelos y su continuidad es sumamente frágil en cuanto se produce un descenso en el volumen de referentes. Los motivos vegetales y sobre todo los geométricos –estos últimos son el equivalente directo del paisaje rocoso de nuestro ejemplo– continuarán siendo desarrollados en un contexto productivo más hermético, en la medida en la cual ambos pueden encontrar al menos durante un significativo margen de tiempo, un continuo sustento referencial en el remanente ornamental reciente.

Ahora bien, ¿dónde estaban dichos modelos sobre todo a partir de la quinta centuria? Es lícito pensar que la mayor parte de ellos se encontrasen alojados en obras romanas, lo que explicaría, por ejemplo, el hecho de que varias de las escenas cinegéticas a las que nos hemos referido terminaran encontrando en modestas realizaciones en piedra su última morada¹⁴¹⁹. En el dominio de los manuscritos también debió existir un importante acervo visual que pudo haber servido de inspiración a las realizaciones lapídeas, si bien no siempre es fácil determinar cuál fue el grado de difusión, creación y conservación de dichos ejemplares. Al mismo tiempo el animal de la Alta Edad Media asume en múltiples ocasiones determinadas facetas ajenas por completo a la plástica grecorromana, las cuales debieron ser incorporadas a la cultura visual de la época a través del conocimiento de piezas de metalistería elaboradas para el adorno personal¹⁴²⁰.

A pesar de las dificultades que entraña el análisis de los motivos animales a lo largo de estos siglos, creemos que se dan en su desarrollo una serie de denominadores comunes cuya identificación puede resultarnos de cierta utilidad. La generalización de una temática propiamente cristiana a lo largo del siglo IV conllevó una serie de importantes transformaciones en el apartado referente a la representación animal en su conjunto. Por una parte, algunos motivos faunísticos –óvidos, bóvidos, cérvidos y sobre todo aves- pasaron a convertirse, por razones obvias, en referentes icónicos de alta intensidad. El carácter eminentemente simbólico que envolvía a estas representaciones contribuyó de manera decisiva al paulatino abandono de cualquier intencionalidad narrativa. A ello siguió una reordenación paratáctica de dichos motivos sobre los diferentes lechos ornamentales que se aprecia sobre todo a lo largo del siglo V. Dicha reordenación se operó mediante la adopción de dos recursos distributivos bien conocidos durante la Antigüedad: la circunscripción del motivo en módulos geométricos y, sobre todo, la formulación del mismo según los más estrictos dictados del estilo heráldico de tradición paleosemítica¹⁴²¹.

De entre estos dos recursos empleados para la reproducción de los enunciados animales fue el segundo el llamado a adquirir un mayor grado de desarrollo a lo largo de los siglos siguientes, llegando a evidenciar una madurez extraordinaria en la




¹⁴¹⁹ Este fenómeno puede ser constatado en piezas como el sarcófago de La Molina –Burgos-, la pila de la Peñuela –Cádiz- o la estela de Adai –Lugo-.

¹⁴²⁰ Nos estamos refiriendo fundamentalmente a los trabajos realizados en metal fundido y esmalte comunes en la tradición germánica. En estos ejemplares la fauna adquiere unos rasgos profundamente sinópticos que encuentran antecedentes remotos en la cultura ornamental propia de los pueblos sármatas y escitas, J. PUIG I CADAFAALCH, 1961, pp. 3 y 124.

¹⁴²¹ A. RIEGL, 1992 (1901), p. 218.









segunda mitad de la octava centuria. Este segundo auge del estilo heráldico¹⁴²² coincidía por una parte con la reactivación de la animalística bizantina¹⁴²³ –motivada en buena medida por la querella iconoclasta–, así como con la adopción, por parte de los decoradores islámicos, de un importante legado visual de tradición sasánida y para-sasánida que ellos mismos no tardaron en solapar sobre el imaginario animal heredado de los usos de representación helenísticos. Fue entonces cuando tuvo lugar una irrupción a gran escala de estos motivos en los mercados mediterráneos, donde fueron vehiculizados sobre todo a través de la producción de artículos de lujo asociados al ámbito textil. A partir de aquel momento y hasta bien avanzado el siglo X, la presencia de parejas de animales afrontados acorde a una rigurosa disposición heráldica pasó a ser de uso corriente. Este último dato ha de ser tenido muy en cuenta de cara a lo que consideramos la muy necesaria reubicación de una significativa cantidad de testimonios escultóricos hispanos con representaciones animales más allá de los límites cronológicos delineados por la existencia del Regnum Visigothorum.









ANIMALES (ANI)









Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ANI-1 	CV-428	Indeterminado	1	C1
ANI-2 	CV-209	Conducción de agua	3	T2
ANI-3 	CV-116	Cancel	2	C2

¹⁴²² El desarrollo de este estilo manifiesta tres grandes momentos culminantes. El primero se dio entre los siglos V y VI en el ámbito adriático, el segundo en la segunda mitad del siglo VIII en las cortes bizantina y abasí, y el tercero en el siglo X en toda la cuenca mediterránea.

¹⁴²³ R. CORMACK, 1989, p. 3.

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ANI-4	CV-116	Cancel	2	C2
				
ANI-5	CV-116	Cancel	2	C2
				
ANI-6	CV-116	Cancel	2	C2
				
ANI-7	CV-116	Cancel	2	C2
				
ANI-8	CV-191	Altar	2	C1
				
ANI-9	CV-135	Nicho	5	T3
				
ANI-10	CV-135	Nicho	5	T3
				
ANI-11	Templo de Diana	Friso	2	T2
				

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ANI-12 	CV-406	Cancel	2	C1
ANI-13 	CV-354	Indeterminado	4	T2
ANI-14 	CV-140	Placa	2	C1
ANI-15 	Templo de Diana	Cimacio	4	T2
ANI-16 	Templo de Diana	Cimacio	4	T2
ANI-17 	CV-191	Altar	2	C1
ANI-18 	CV-140	Placa	2	C1
	CV-406	Cancel	2	C1
ANI-19 	CV-145	Placa	6	T2

Motivo	Presencia	Soporte	Estilo	Talla Predominante
ANI-20 	CV-234	Cimacio	6	T2
ANI-21 	Placa con cáprido/unicornio	Placa	6	T2
ANI-22 	CV-209	Conducción de agua	3	T2
ANI-23 	CV-209	Conducción de agua	3	T2
ANI-24 	CV-209	Conducción de agua	3	T2
ANI-25 	CV-209	Conducción de agua	3	T2
ANI-26 	CV-234	Cimacio	6	T2
ANI-27 	CV-234	Cimacio	6	T2

Si tenemos en cuenta algunas de las morfologías empleadas para representar cisnes en la plástica tardorromana¹⁴²⁴, podemos asignar a ANI-1 una cronología temprana, tal vez entre los siglos III y IV. En esta unidad se aprecia hasta qué punto una buena parte de la animalística emeritense realizada en época hispano-visigoda encuentra su origen inmediato en las manifestaciones bajoimperiales al uso recogidas en mosaicos y en paneles de escultura, cuya característica principal había sido la tendencia a la disposición de animales emparejados y desplegados simétricamente a partir de un eje vertical común¹⁴²⁵. Más de la mitad de las unidades que hemos individualizado son aves, una categoría faunística cuyo desarrollo debió ser no poco frecuente en el ámbito lusitano¹⁴²⁶. En la colección emeritense llama tanto la atención el número de representaciones de este animal como el generoso abanico de variantes formuladas acorde a la diversidad zoológica del mismo. De esta forma podemos distinguir córvidos -ANI-10-, aves anseriformes -ANI-3 y 4-, falconiformes -ANI-15, 16 y 17-, galliformes -ANI-11, 12, 13 y 14- y las más abundantes columbiformes -ANI-5, 6, 7, 8 y 9-.

Un buen muestrario de algunas de estas formas es el que nos ofrece la pieza CV-116 (Fig. 296), cuyo panel lateral derecho, a pesar de estar incompleto, se erige en sí mismo como un inmejorable epítome de toda la iconografía ornitológica de la tardoantigüedad. Ya desde época altoimperial conocemos manifestaciones pictóricas procedentes de ámbitos domésticos en las cuales aparecen pájaros dispuestos en secuencia y ocupando pequeños módulos individuales. Un ejemplo de este tipo de prácticas lo encontramos en la habitación IX de la Villa de Arianna en Pompeya (Fig. 075). Subyace en las manifestaciones de este género un interés que debió trascender la mera intención de representar a las aves acorde a un criterio preciosista y esencialmente ornamental. Es muy probable que estos catálogos de pájaros pintados tuvieran su razón de ser en una suerte de diletantismo ornitológico, ejercido tal vez por aquellos individuos que encargaron las obras. El grado de detalle que existe en la

¹⁴²⁴ Sirva como referencia el cisne contenido en el panel de Leda procedente de Alcalá de Henares, D. FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Complutum. II. Mosaicos*, Madrid, 1984, pp. 203 y ss, M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, “Leda y el cisne en la musivaria romana”, *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 12, 1999, p. 365, fig. 14. Para encontrar idénticas analogías en la escultura de la época, remitimos a un fragmento de sarcófago procedente de la llamada capilla griega de la Catacumba de Priscila, J. WILPERT, *Fractio panis. La plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique à La “Capella Greca”*, Paris, 1896, lám. XV.

¹⁴²⁵ Idénticas fórmulas fueron empleadas regularmente en el arte judío de la época, donde no es infrecuente encontrar animales afrontados flanqueando el Tabernáculo o el Arca de la Alianza, J. M. HOPPE, 1987, p. 32.

¹⁴²⁶ Hemos de recordar aquí los bellos ejemplares al uso realizados por los talleres de Beja o de Sines.

plasmación de cada uno de los animales denota la voluntad propia del que intenta efectuar una clasificación científica de los mismos. Por tal razón, creemos que estas series de pájaros se encuentran directamente relacionadas con el conocimiento de los estudios ornitológicos realizados por Aristóteles, Plinio, Claudio Eliano o con el posterior tratado *Ὀρνιθικά* que fuera atribuido a Dionisio de Filadelfia.

Cuando a principios del siglo VI se realizaron las ilustraciones correspondientes al Dioscórides de Viena, esta tradición debía continuar vigente entre los estamentos más cultos de la sociedad. Prueba de ello es la célebre secuencia de aves que contiene el folio 483 (Fig. 074) de dicho manuscrito y que tantas veces ha sido traída a colación a la hora de analizar el cancel emeritense con el que inaugurábamos esta exposición. Sin embargo, en algún momento a lo largo del siglo V, había comenzado a generalizarse, especialmente en el dominio de las realizaciones musivas, una patente propensión hacia el emplazamiento de animales -sobre todo de aves- en pequeñas celdillas individuales¹⁴²⁷. Dicho ordenamiento pudo deberse ya fuera a que los anteriores criterios modulares destinados al agrupamiento taxonómico de aves pasaran a convertirse en un fin ornamental en sí mismo¹⁴²⁸, bien a la adopción de determinados usos decorativos que habían venido desarrollándose en el mundo iranio desde hacía al menos dos siglos¹⁴²⁹ (Fig. 215), o bien a la cohabitación de ambas soluciones.

En cualquiera de los casos, todos los indicios parecen apuntar a que desde principios del siglo VI, el empleo de animales inscritos en pequeños compartimentos perimetrales de carácter geométrico estuvo a la orden del día entre los decoradores al servicio de la alta cultura. A su recurrencia en la musivaria habría que sumar desde entonces su uso en el ámbito textil¹⁴³⁰, produciéndose en las mismas fechas su generalización en la escultura arquitectónica. Los ambones ravenaicos, especialmente el de Agnelus, así parecen confirmarlo. En cuanto a estos últimos conviene apuntar que su configuración morfológica pudo haberse visto determinada por una célebre *ekphrasis* escrita por Pablo Silenciarario que tuvo por objeto el elogio del ambón de Santa Sofía de Constantinopla¹⁴³¹.

¹⁴²⁷ Tal y como podemos ver en los mosaicos de la iglesia de los Santos Apóstoles en Madaba –Jordania- o en los del monasterio de Beth Shean –Israel- por citar tan solo algunos ejemplos.

¹⁴²⁸ Esta primera hipótesis puede ser confirmada por el hecho de que en casi todas las secuencias de aves inscritas en cuadrícula realizadas con posterioridad al siglo V se continuó asignando a cada animal una serie de rasgos morfológicos explícitamente distintivos de una especie concreta.

¹⁴²⁹ Vid. al respecto V. LUKONIN, *Iran II. Dai Seleucidi ai Sasanidi*, Roma, 1976.

¹⁴³⁰ Estas fórmulas se encuentran integradas en la indumentaria de Justiniano en el panel de mosaico de San Vital y en las de los arcángeles San Gabriel y San Miguel en San Apolinar in Classe. No descartamos la posibilidad de que su uso fuera privativo del vestuario de los miembros de la corte imperial.

¹⁴³¹ R. CORONEO, 2005, p. 51.

Consideramos que todos estos elementos contribuyeron, en mayor o en menor medida, a la gestación de las unidades emeritenses ANI-3, 4, 5, 6, y 7, de cuya interpretación habrían de derivar más tarde ANI-9 y 10. La horma columbiforme ANI-8 y la falconiforme ANI-17, por su parte, parecen estar más directamente relacionadas con las pequeñas representaciones de aves pareadas de época bajoimperial que encontramos nuevamente en los paneles escultóricos realizados con motivo de la reforma del teatro (Fig. 297) y en la propia tradición musivara de Mérida (Fig. 288). Las unidades ANI-15 y 16 presentan un fuerte grado de dependencia con los modelos germanos falconiformes de uso común en los trabajos de metalistería destinados al atavío personal, mientras que la horma galliforme ANI-11 se constituye como un buen indicativo de lo que sería la totalidad de ANI-12 y 13, las dos integrantes en origen de sendos modelos de pavo real cuya fisonomía no habría de diferir demasiado de la que encontramos, por ejemplo, en la placa de Salvatierra del Tormes (Fig. 298).

No es nuestra intención plantear aquí una lectura simbólica de cada una de las especies de aves que aparecen en la colección escultórica de Mérida. Es conveniente señalar, empero, que la presencia de estos animales en el inventario iconográfico local vendría justificada sobre la base de un amplio discurso de naturaleza espiritual en el que la imagen del ave desempeña un papel verdaderamente significativo. En este sentido, recordaremos aquí las hipótesis barajadas en su día por Jean.-Marie Hoppe, según las cuales la representación del ave en la escultura emeritense es equiparable a la noción abstracta del alma del fiel en pos de su salvación¹⁴³².

El censo de morfologías animales de Mérida incluye la representación de cuatro mamíferos: un cordero -ANI-18-, un león -ANI-19-, un bóvido -ANI-20- y lo que parece corresponderse a un caprino -ANI-21-. El cordero se encuentra, como ya vimos, decorando la intersección de los brazos de algunos crismones, y su presencia es más que justificada en el grupo a tenor de la proliferación de esta fórmula cristológica sobre todo a partir del período teodosiano, momento en el cual la imagen del Agnus Dei adquiere la dimensión triunfalista que habrá de poseer a lo largo de toda la Edad Media.

¹⁴³² J. M. HOPPE, 1987, pp. 206-208. Las imágenes de la paloma asociadas al alma de Santa Eulalia tanto en la obra de Prudencio - *Peristephanon Martyrorum* III, 161-165- como en las VSPE -donde la mártir se aparece a Masona en forma de paloma sobre el altar de la basílica-monasterio al que había sido desterrado, VSPE, 8, I- apuntan en esta misma dirección. Asimismo, no es infrecuente encontrar en el género hagiográfico de la época a santos que mantienen con las aves un contacto filial de carácter benefactor y paternalista, semejante al que define las relaciones del líder espiritual con su comunidad de fieles. De San Benito nos dice Gregorio Magno que se hacía obedecer por un cuervo -Gregorio Magno, *Libro de los Diálogos*, 2, 8-, mientras que Valerio del Bierzo refiere la custodia de grajos en un monasterio por parte de San Fructuoso -Valerio del Bierzo, *Vita Fructuosi*, 9-.

El nimbo dispuesto sobre la testa del león en ANI-19 parece lo bastante clarividente como para confirmar el hecho de que nos encontramos ante una representación de San Marcos. Al mismo tiempo, la pieza en la cual éste se halla representado ha sido acertadamente completada con otro fragmento en cuya superficie se aprecian lo que parecen haber sido las patas de un cuadrúpedo ungulado. Ambas circunstancias resultan verdaderamente invitantes a la hora de barajar la posibilidad de que el león emeritense formase parte en origen de la figuración de un tetramorfos¹⁴³³. Por nuestra parte nos inclinamos a conferir plena credibilidad a esta hipótesis, si bien estimamos que la pieza en cuestión fue ejecutada en un momento tardío, posiblemente entre los siglos VIII y IX. Las razones que esgrimimos de cara a la defensa de este posicionamiento se encuentran en la propia configuración morfológica del animal. El grado de captación sinóptica de cada uno de sus rasgos, reproducidos mediante incisiones de poderoso grafismo, sitúan a esta pieza en el mismo nivel de síntesis conceptual que había caracterizado a los racimos de uvas elaborados por los artífices del sexto estilo emeritense. Al mismo tiempo, los criterios estructurales empleados para la reproducción del león en cuestión se encuentran mucho más próximos a las vehementes inflexiones rítmicas curva-contracurva que encontramos en la animalística astur (Fig. 299) y mozárabe (Fig. 300) que al modelado propio del naturalismo terminal que define a la mayor parte de las creaciones animales en el entorno mediterráneo hasta bien avanzada la séptima centuria. Estos mismos argumentos formales son extrapolables para el análisis de la horma ANI-21.

Tal y como ya señalara María Cruz, lo más probable es que los ascendentes icónicos de ANI-20 se encuentren en las representaciones animalísticas precristianas de cariz sacrificial¹⁴³⁴. El meticuloso descriptivismo que singulariza a las unidades pisciformes ANI-22, 23 y 24 sitúan la gestación de las mismas – y por extensión de ANI-2 y 25- en la esfera de aquellos procesos de absorción que los escultores realizaron a partir de las hormas animales contenidas en las realizaciones musivas de época romana¹⁴³⁵.

Morfologías como ANI-26 y 27 no debieron ser en absoluto desconocidas en Hispania durante los siglos de la tardoantigüedad¹⁴³⁶. Ignoramos sin embargo hasta qué punto animales fantásticos como los grifos fueron reproducidos atendiendo a un

¹⁴³³ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 201.

¹⁴³⁴ IBIDEM, p. 312.

¹⁴³⁵ IBIDEM, pp. 308-309.

¹⁴³⁶ M. JORGE ARAGONESES, “El grifo de San Miguel de Liño y su filiación visigoda”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 31, 1957, pp. 259-268.

sentido meramente ornamental o si, por el contrario, la audiencia llegó a asignarles uno o más significados concretos. Parece difícil no conceder a la codificación iconográfica de estos seres unas raíces orientales, si bien nos inclinamos a pensar que su difusión en el Mediterráneo Occidental fue sistematizada sobre todo durante la segunda mitad del siglo VIII, en un ambiente caracterizado por la renovación de las fórmulas al uso en correspondencia con el segundo gran auge del estilo heráldico¹⁴³⁷, así como por la popularización de distintas formas animales de ascendencia irania en el ámbito textil. A pesar de que no podemos excluir la posibilidad de que las unidades ANI-26 y 27 fueran incorporadas al repertorio local con anterioridad al siglo VIII, consideramos que su confección se llevó a cabo en un momento tardío y al albur de las circunstancias que acabamos de referir¹⁴³⁸.

	300	400	500	600	700	800
ANI-1						
ANI-2						
ANI-3						
ANI-4						
ANI-5						
ANI-6						
ANI-7						
ANI-8						
ANI-9						
ANI-10						
ANI-11						
ANI-12						
ANI-13						

¹⁴³⁷ A. IACOBINI, "L'albero della vita nell'immaginario Medievale: Bisanzio e l'Occidente", *L'Architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo*, Roma, 1994, pp. 260 y ss.

¹⁴³⁸ En cuanto a los grifos contenidos en el grupo escultórico lisboeta, nos inclinamos a pensar que la elaboración de los mismos coincidió con el desarrollo del tercer estadio evolutivo del estilo heráldico a lo largo del siglo X.

	300	400	500	600	700	800
ANI-14						
ANI-15						
ANI-16						
ANI-17						
ANI-18						
ANI-19						
ANI-20						
ANI-21						
ANI-22						
ANI-23						
ANI-24						
ANI-25						
ANI-26						
ANI-27						

3. Conclusiones al capítulo cuarto.

La catalogación y clasificación razonada de todas las unidades ornamentales que integran la colección de Mérida nos informa de un importante número de particularidades al respecto de lo que hubo de haber sido la evolución del obrador local a lo largo del amplio segmento cronológico que nos ocupa. La metodología que hemos propuesto, a pesar de estar sujeta a la contingencia que supone la imposibilidad de obtener de la misma datos de valor absoluto, está en grado de aportar interesantes noticias fundadas sobre la base de la evolución de las diferentes unidades ornamentales, así como de los acontecimientos históricos que sabemos tuvieron lugar en la ciudad de Mérida durante estas centurias.

A tenor de los restos conservados cabe resaltar en primer lugar que los ideólogos que estuvieron detrás de la planificación de los programas ornamentales emeritenses renunciaron casi por completo a incluir en los mismos cualquier vestigio de narratividad y de figuración humana. De alguna manera, las pluriseculares escenas de género, desarrolladas singularmente en época bajoimperial, estaban llamadas a

constituirse como el principal sustrato ornamental de la ciudad a lo largo de las centurias que estaban por venir. Estos esquemas, geométricos y vegetales en la mayor parte de los casos, habían sido desarrollados por los musivaras y por los escultores del siglo IV, momento en el cual se produce un primer gran descarte del compendio de unidades que habían caracterizado al arte romano.

Así las cosas, el catálogo de hormas para el exorno con el que trabajará el obrador emeritense en época tardoantigua y altomedieval estuvo compuesto por elementos geométricos, vegetales, motivos avenerados, crismones, cruces y en menor medida por animales. Todos estos elementos van a ir adecuándose y readecuándose a las exigencias y a las necesidades de los lapicidas locales a lo largo del tiempo. En esta tesitura creemos haber advertido seis corrientes estilísticas –los seis estilos emeritenses– que definirían al obrador de la capital del Guadiana durante nada menos que seis centurias. Los primeros tres estilos conservaron un importante volumen de fórmulas decorativas procedentes del mundo romano, las cuales fueron completadas mediante la inclusión de un importante sustrato icónico originado en aquello que hemos convenido en definir como folklore ornamental. En el momento en el cual el cuarto estilo emeritense comienza a convertirse en dominante –en los años centrales del siglo VII–, vamos a asistir a la paulatina omisión de una muy significativa cantidad de fórmulas previas, muchas de las cuales desaparecerán del obrador local para siempre.

Esta última particularidad, extensible al quinto estilo, nos informa de la nueva realidad vivida en Mérida en paralelo al descenso de la actividad artesanal que tuvo lugar en el siglo VII. Es en este momento en el cual los artistas activos desmovilizaron el catálogo decorativo que hasta entonces había sido empleado en la ciudad con el fin de preservar todas aquellas unidades de más sencilla reproducción. Por su parte, a los decoradores del sexto estilo corresponderá la recuperación y el reordenamiento de determinadas hormas vegetales que habían estado en fase de latencia a lo largo de la centuria anterior. En cualquiera de los casos, un estudio pormenorizado de la evolución de estas fórmulas nos indica que la mortandad de unidades ornamentales es mucho mayor que su natalidad, al tiempo que sirve para aclararnos que si por algo se distinguieron los talleres de escultura altomedievales, incluido el de Mérida, fue por presentar un profundo celo conservador de sus respectivos repertorios.

No obstante, y a pesar de que dicho conservadurismo pueda ser entendido como un obstáculo para la creación artística, cabe señalar que en ningún momento, ni siquiera en las fases de menor productividad escultórica, los motivos de ornato, incluso

los más sencillos, continuaron evolucionando y siendo reinterpretados en función de diversos parámetros de variabilidad y de readecuación.

V. La voluntad sobre la piedra. Fundamentos ideológicos para la escultura emeritense.

“Exultans in Domino, exultantibus uniuersis, urbem ingressus est, ita nimirum eclesia Emeritensis exultans summa cum iucinditate suum gubernatorem recepit”

(VSPE, V, VIII, 81-83)

La progresiva inoperancia de las viejas estructuras curiales, manifiesta ya en las postrimerías del siglo III, habría de suponer un golpe de efecto sin precedentes que afectó no solo a la ciudad hispana, sino también a todo el conjunto de sutiles expresiones que esta había utilizado para reconocerse a sí misma durante generaciones. A lo largo de las dos siguientes centurias, el debilitamiento de la autoridad ejercida por Roma habría de dejar paso a un renovado concepto de oficialidad, promovido las más de las veces por los descendientes de las grandes familias aristocráticas locales otrora al servicio del Imperio. Del seno de estos grupos dominantes emerge una nueva forma de gobierno cuya cabeza visible será el obispo, líder indiscutible de la comunidad eclesiástica y depositario al mismo tiempo del vasto acervo cultural de la tradición grecorromana. Así, el poder de la jerarquía episcopal emeritense se materializó mediante el dominio de los recursos productivos¹⁴³⁸, del aparato fiscal¹⁴³⁹, de las estructuras administrativas¹⁴⁴⁰, y en última instancia de todos aquellos aspectos que en

¹⁴³⁸ La mayor parte de la riqueza de la Iglesia emeritense procedía de la tierra y de las donaciones particulares, L. GARCÍA IGLESIAS, “Aspectos económico-sociales de la Mérida visigótica”, *Revista de Estudios Extremeños*, 30, 1974, pp. 321-352; IDEM, 1989. No sabemos, empero, hasta qué punto el comercio con el exterior determinó el enriquecimiento de la sede lusitana, siendo igualmente poco conocidos los datos atinentes al desarrollo de los intercambios mercantiles en el interior del territorio peninsular durante esta época, J. ORLANDIS ROVIRA, *La vida en España en tiempos de los godos*, Madrid, 1981, pp. 49 y ss.

¹⁴³⁹ Las reformas de Diocleciano habían puesto un particular interés en la dinamización del sistema impositivo hispano a efectos de territorialidad, J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, pp. 49 y 130. Más tarde las diferentes iglesias peninsulares trataron de asegurar la continuidad de dichos mecanismos fiscales, así como de maximizar en la medida de lo posible el volumen de beneficios y de privilegios derivados del control de aquellas estructuras, G. MARTÍNEZ DÍEZ, *El patrimonio eclesiástico en la España visigoda: estudio histórico-jurídico*, Santander, 1959; S. SOUVIRÓN BONO, “Fiscalidad y control eclesiástico en la Hispania visigoda”, *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 31, 2009, pp. 279-282.

¹⁴⁴⁰ En este aspecto cabe señalar que la alta cléricatura no solamente realizó funciones de administración y de gestión de bienes, sino que también llevó a cabo toda una labor redistributiva de los mismos que entronca directamente con la concepción del dinero manifiesta en varios líderes espirituales de la época tanto en Oriente como en Occidente. La riqueza, acorde a dicho planteamiento, procede de Dios, siendo el deber de su poseedor saber racionarla de forma conveniente para el beneficio último de los más necesitados, J. LÓPEZ QUIROGA- A. M. MARTÍNEZ TEJERA, “Un *monasterium* fructuosiano por descubrir: el de Compludo, en el Bierzo (prov. de León)”, *Argutorio: revista de la Asociación Cultural “Monte Irago”*, Año 9, nº 18, 2007, p. 44.

mayor o en menor medida estuvieron relacionados con el control ideológico de su comunidad¹⁴⁴¹.

A caballo entre la cuarta y la quinta centuria se evidencian los primeros síntomas manifiestos de la existencia de una estructura eclesiástica relativamente desarrollada a efectos económicos y administrativos en Lusitania¹⁴⁴², circunstancia que coincidía a su vez con la desaparición del sistema de *villae* en la región¹⁴⁴³. A esta última eventualidad siguió un complejo proceso de reubicación de las élites políticas, que trataron de recomponer un nuevo régimen de coerción ideológica en el cual el aparato visual iba a resultar fundamental¹⁴⁴⁴. Si tomamos por buena la información que nos proporcionan las *VSPE*¹⁴⁴⁵ podremos aceptar sin demasiados reparos que la sede de Mérida debía ser profundamente rica al menos desde del inicio del segundo tercio del siglo VI, momento en el cual a la herencia percibida por el mitrado Paulo¹⁴⁴⁶ habría que añadir la fructífera rentabilidad de lo que debió ser un significativo patrimonio inmueble sustentado sobre la gran propiedad agrícola¹⁴⁴⁷. Desde entonces el líder de la Iglesia lusitana detentó un dominio extraordinario sobre su circunscripción y sobre su grey, siendo él y su entorno más inmediato los principales encargados de reconfigurar toda una serie de mecanismos de asociación entre el ejercicio de la autoridad y la exteriorización visual de la misma. Por esta razón consideramos que el mayor volumen de intervenciones edilicias llevadas a cabo en la ciudad coincidió con los obispados de Paulo, Fidel y Masona (530-605)¹⁴⁴⁸. En estas ambiciosas empresas la escultura decorativa estuvo llamada a desempeñar un importantísimo papel accesorio, erigiéndose ella misma como un apéndice material de singular relevancia sobre cual se plasmó una buena parte del ideario y de las intenciones de sus promotores.

¹⁴⁴¹ S. CASTELLANOS GARCÍA, *La hagiografía visigoda. Dominio social y proyección cultural*, Logroño, 2004.

¹⁴⁴² L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, pp. 391-392.

¹⁴⁴³ T. CORDERO RUIZ, 2010, p. 669.

¹⁴⁴⁴ A. VIGIL-ESCALERA GUIRADO, 2009, pp. 207-208.

¹⁴⁴⁵ *VSPE*, V, 1.

¹⁴⁴⁶ A pesar de que no conocemos con precisión la relación de bienes incluidos en la dote, esta debió convertir al obispo de Mérida en un hombre muy acaudalado, L. GARCÍA IGLESIAS, 1989, p. 393, n. 13. Lamentablemente, es muy escasa la información que poseemos al respecto del caudal pecuniario de los mitrados en Occidente. No obstante, los documentos procedentes de la *pars Orientalis*, sensiblemente más abundantes a este respecto (J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, p. 147), indican que los líderes de las grandes sedes eran generalmente poseedores de abundantes fortunas.

¹⁴⁴⁷ E. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES-F. J. HERAS MORA, 2004, p. 241; J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1992, p. 110.

¹⁴⁴⁸ Llegados a este punto, y a tenor de las pautas evolutivas que hemos propuesto en el capítulo precedente, parece difícil negar que el hito que supusieron las realizaciones producidas entre la segunda parte del siglo VI y los primeros años del VII condicionó en gran medida el ulterior desarrollo del obrador.

1. La ciudad y la institución episcopal.

La presencia de un asentamiento militar godo de carácter estable en Emerita Augusta al menos desde 457¹⁴⁴⁹ no supuso ningún obstáculo para que la élite autóctona pudiera poner en marcha una compleja serie de dinámicas que habrían de posibilitar la consecución del extraordinario nivel de prosperidad y del igualmente sorprendente status de autonomía que caracterizó el devenir de la capital del Guadiana durante los siglos V y VI¹⁴⁵⁰. A lo largo de esta fase la ciudad de Mérida fue dirigida por los designios de una culta oligarquía local, depositaria de la tradición, conocedora de la novedad, custodia de la ortodoxia y profundamente independiente en términos políticos¹⁴⁵¹. En tales circunstancias Emerita Augusta podría ser definida como una acaudalada y orgullosa corte niceísta sita en el extremo occidental del viejo Imperio de los césares. De la misma manera que sucediera en tiempos de aquellos, la élite dominante de la Mérida tardoantigua supo hacer suyo el mejor instrumento que tenía a disposición para canalizar su autoridad mediante la creación y posterior afirmación de una identidad colectiva. Nos estamos refiriendo a la ciudad, un organismo vivo cuya imagen, cuidadosamente construida, fue proyectada no solo hacia el *territorium*¹⁴⁵², sino también sobre la mentalidad de todos aquellos individuos que lo habitaban.

A pesar de que nuestros conocimientos al respecto de la realidad demográfica de esta época sean muy escasos¹⁴⁵³, gracias a la arqueología han podido ser recreados algunos de los principales parámetros de transformación que afectaron a las grandes ciudades de Occidente durante la tardoantigüedad. Todas las investigaciones coinciden en señalar que entre los siglos V y VI tuvo lugar una reordenación de los entramados urbanos acorde a una serie de nuevos postulados¹⁴⁵⁴, conducentes todos ellos a lo que hubo de ser un poderoso contraste entre áreas casi despobladas y áreas sobresaturadas. En el caso concreto de Emerita Augusta la concentración ciudadana se dio fundamentalmente en torno a las principales iglesias¹⁴⁵⁵. Es muy probable que estos

¹⁴⁴⁹ J. LÓPEZ QUIROGA, “La presencia “Germánica” en Hispania en el siglo V d. C.”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, nº 30, 2004, p. 221.

¹⁴⁵⁰ De hecho, tal vez cabría pensar en todo lo contrario, sobre todo si tenemos en cuenta la “asociación” de poderes que llevaron a cabo el *dux* Sella y el obispo Zenón durante los últimos años del siglo V.

¹⁴⁵¹ M. VALLEJO GIRVÉS, 1993, p. 87; L. A. GARCÍA MORENO, 1972, p. 127.

¹⁴⁵² J. M. GURT I ESPARRAGUERA- G. RIPOLL LÓPEZ- C. GODOY FERNÁNDEZ, 1994, p. 163.

¹⁴⁵³ P. DE PALOL Y SALELLAS, “Demografía y arqueología hispánicas. Siglos IV-VIII. Ensayo de cartografía”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (Valladolid)*, 32, 1966, pp. 5-67; G. RIPOLL LÓPEZ, “Características generales del poblamiento y la arqueología funeraria visigoda de Hispania”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 2, 1989, pp. 392 y ss.

¹⁴⁵⁴ P. DELOGU, “Solium imperii-urbs ecclesiae. Roma fra la tarda antichità e l’alto medioevo”, G. RIPOLL LÓPEZ- J. M. GURT ESPARRAGUERA (eds.), *Sedes Regiae ann. 400-800*, 25, 2000, p. 88.

¹⁴⁵⁵ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 185; M. ALBA CALZADO- P. MATEOS CRUZ, 2008, p. 267.

procesos, en los cuales subyace un innegable anhelo de seguridad y de protección por parte de la población, contribuyesen a alzaprimar el sentido paternalista que la alta clericalura local trató de proyectar hacia los miembros de la comunidad de fieles. De la misma manera, y a pesar de que ya habíamos advertido en su momento acerca de los problemas derivados de la ausencia de contextos para la escultura emeritense, consideramos que la mayor parte de los testimonios materiales que de ella poseemos debieron estar originalmente emplazados en dichos espacios dedicados al culto.

La singular concentración de grupos humanos en torno a los principales edificios cristianos pone de manifiesto hasta qué punto la ritualización de la topografía urbana constituyó en sí misma un elemento de vertebración y de cohesión social. En este contexto, el culto a las reliquias desempeñó un papel de enorme trascendencia. En Emerita Augusta se custodiaban las reliquias de Santa Eulalia, que es lo mismo que decir que la ciudad poseía las prerrogativas del culto a una de las más antiguas e importantes figuras del martirologio hispano¹⁴⁵⁶. La significación que estas reliquias llegaron a tener en la conciencia colectiva de los emeritenses era tal que en las propias *VSPE* existe una noción de indisoluble identificación entre la ciudad y la mártir¹⁴⁵⁷, lo cual explicaría el interés de Leovigildo por acceder a su control, pues de alguna manera, el propietario de la reliquia lo sería también del alma de los fieles¹⁴⁵⁸. La reliquia, sobre la cual se vertió incluso una parte del elaboradísimo concepto bajomperial de la intermediación entre dirigentes y subordinados¹⁴⁵⁹, fue ante todo un instrumento de prestigio que garantizó, con la ayuda de una atractiva propaganda oral y escrita¹⁴⁶⁰, la afluencia de peregrinos a la ciudad de Mérida durante varios siglos. Esta última circunstancia contribuyó sin lugar a dudas al incremento del patrimonio eclesiástico local, que recibía con regularidad las donaciones realizadas por aquellos

¹⁴⁵⁶ Este aspecto reviste una suma trascendencia de cara a entender el desarrollo del cristianismo emeritense entre los siglos IV y IX. La sola tenencia de las reliquias de la mártir Eulalia confería a Mérida una posición preeminente sobre el resto de las ciudades lusitanas, así como una enorme aura de privilegio y de distinción entre las principales sedes episcopales de la cristiandad occidental. El prestigio que las reliquias de los mártires otorgaban a la ciudad era tal que la carencia de las mismas en lugares como Constantinopla obligó a las autoridades locales a importarlas desde varios puntos del Mediterráneo, B. WARD-PERKINS, "Constantinople: A City and its ideological Territory", G. P. BROGIOLO-N. GAUTHIER-N. CHRISTIE (eds.), *Towns and their Territories between Late Antiquity and the Early Middle Ages. The Transformation of the Roman World*, 9, Brill, Leiden-Boston-Colonia, 2000, p. 327.

¹⁴⁵⁷ P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 2003, p. 136.

¹⁴⁵⁸ M. R. VALVERDE CASTRO, 1999, p. 128.

¹⁴⁵⁹ J. FONTAINE, "Société et culture chrétiennes sur l'aire circumpyrénéenne au siècle de Théodose", *Bulletin de Littérature Ecclésiastique*, 75, 1974, p. 265.

¹⁴⁶⁰ S. CASTELLANOS GARCÍA, "Las reliquias de santos y su papel social: cohesión comunitaria y control episcopal en Hispania (Ss. V-VII)", *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 8, 1996-b, pp. 6 y ss.

devotos que se desplazaban al santuario de Santa Eulalia desde los más variopintos lugares.

El culto a las reliquias constituyó, pues, un nuevo parámetro de sacralidad en sí mismo¹⁴⁶¹ que adquirió una considerable dimensión social gracias a la proliferación de historias, mitos y leyendas alrededor de las mismas, así como una proyección en el ámbito físico, pues en torno a la veneración de la reliquia habría de constituirse también un renovado concepto de ciudad y de edificio ¹⁴⁶² que afectaría irremisiblemente a la cultura ornamental. En este sentido podríamos decir que la custodia de reliquias daba lugar por sí sola a la aceptación de dos verdades irrefutables. Por una parte, su detentor era el guardián de la ortodoxia y como tal, el encargado de proporcionar a la comunidad un espacio físico en el cual los preceptos definitorios de la misma pudieran ser debidamente escenificados. En segundo lugar, la reliquia era concebida como un nexo material con el más allá, pues la santificación era tal vez el mejor argumento que podía esgrimirse para justificar la existencia del Paraíso. Si el alma del mártir moraba en el cielo, el continente de su cuerpo en la tierra, la iglesia -auténtico depósito emocional de la comunidad de fieles- debía reflejar una imagen de aquel. Por esta razón, estimamos que la planificación ornamental de los edificios de culto emeritenses fue realizada siguiendo muy de cerca tales premisas, impregnadas en su totalidad de un marcado carácter palingenésico.

Así pues, al amparo de la idea agustiniana atinente a las correspondencias que existen entre la ciudad celeste y la ciudad terrestre tuvo lugar una verdadera eclesiastización de los hábitos y de las costumbres, que se tradujo a su vez en una sacralización del tiempo y del espacio en el seno del entramado urbano. Detrás de este escenario, cuya maduración habría requerido al menos doscientos años¹⁴⁶³ -o lo que es lo mismo, alrededor de ocho generaciones-, y que se manifestó con especial esplendor durante la segunda parte del siglo VI, se encontraba la alta clero local, personificada en la figura del obispo metropolitano de la Lusitania. Ahora bien, ¿quiénes eran, en esencia, estas personalidades? Habida cuenta de que la información que nos ofrecen las fuentes escritas al hilo de su extracción social resultan fidedignas solo hasta cierto punto, consideraremos más oportuno centrarnos en los atributos que estas mismas les asignan, así como en el desarrollo de los fundamentos jurídicos y

¹⁴⁶¹ P. BROWN, *Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley, 1982, pp. 7-8.

¹⁴⁶² P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 2000, p. 157.

¹⁴⁶³ Los primeros indicios de una relación establecida sobre la base del binomio liderazgo obispal-sumisión popular pueden ser rastreados en Mérida en los años finales del siglo IV, tal y como se desprende de la defensa realizada por la comunidad local al mitrado Hidacio, J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 129.

extra-jurídicos sobre los cuales cimentaron su poder y su capacidad de decisión, con el fin de determinar en qué medida los obispos estuvieron involucrados en las manifestaciones estéticas producidas en sus sedes.

En primer lugar es necesario señalar que entre los mandatos de Constantino y Teodosio II se habían sentado las bases que desde un punto de vista legal convertían a la institución episcopal en un ente de oficialidad *per se*, y en cuya formulación ideológica convivieron los rasgos más característicos de la antigua aristocracia senatorial con la sublimación de las cualidades carismáticas propias del *homo spiritualis* del final de la Antigüedad¹⁴⁶⁴. Conforme el debilitamiento de la autoridad imperial en Occidente se hizo cada vez más evidente, el poder de la figura de los mitrados no hará sino aumentar hasta convertir a sus detentadores en líderes fácticos de sus respectivas comunidades¹⁴⁶⁵. En el seno de las mismas, su autoridad, que revertía principalmente en el plano de lo sagrado¹⁴⁶⁶, no tardó en adquirir un profundo desenvolvimiento en la vida del siglo, en la medida en la cual el ejercicio de sus capacidades espirituales terminaría por absorber antiguas atribuciones de índole gubernamental como eran la *auctoritas*, la *potestas* y la *temporalis potentia*¹⁴⁶⁷.

La habilitación de un estatus como el que acabamos de definir debió alcanzar en la sede emeritense un desarrollo extraordinario, que se vio favorecido por el fuerte cariz independiente de dicha institución, por su consabida pujanza económica, y por la existencia de una floreciente herencia cultural romana que no solo condicionó la concepción que del poder tuvieron las élites locales, sino también el modo en el cual éste debía exhibirse ante los ojos de la ciudadanía. En esta tesitura, el episcopado emeritense supo hacer suyo el sutil maridaje entre legitimidad política y propaganda religiosa de raigambre constantiniana¹⁴⁶⁸ hasta tal punto que casi podríamos definir al metropolitano lusitano como al líder de una corte *sui iuris*. Fue en época de Mazona

¹⁴⁶⁴ C. RAPP, *Holy Bishops in Late Antiquity. The nature of Christian Leadership in an age of transition*, Berkeley, 2005, p. 21.

¹⁴⁶⁵ Vid. al respecto R. LIZZI, *Vescovi e strutture ecclesiastiche nella città tardoantica (L'Italia annonaria nel IV-V secolo d. C.)*, Como, 1989; IDEM, "Privilegi economici e definizione di status: il caso del vescovo tardoantico", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, "Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche"*, serie IX, Roma, 2000, pp. 55-104; B. BEAUJARD, "L'évêque dans la cité en Gaule aux Ve et Vie siècles", C. LEPELLEY (ed.), *La fin de la cité Antique et le début de la cité médiévale. De la fin du IIIe siècle à l'avènement de Charlemagne*, Bari, 1996, pp. 129 y ss.

¹⁴⁶⁶ P. BROWN, *Authority and the Sacred: Aspects of the Christianisation of the Roman World*, Cambridge, 1997, pp. 55 y ss.

¹⁴⁶⁷ A. GUILLOU, "L'évêque dans la société méditerranéenne des VIe-VIIe siècles. Un modèle", *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 131, 1973, p. 11.

¹⁴⁶⁸ R. CHRISTOFOLI, "Religione e strumentalizzazione politica: Constantino e la propaganda contro Licinio", G. BONAMENTE- R. LIZZI (eds.), *Istituzioni, carismi ed esercizio del potere (IV-VI secolo d. C.)*, Bari, 2010, pp. 155-170; L. GRACCO RUGGINI, "Prêtre et fonctionnaire: l'essor d'un modèle episcopal aux IVe-VIe siècles", *Antiquité Tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie*, 7, 1999, pp. 177 y ss.

cuando estos postulados alcanzaron su mayor grado de concreción, pues alrededor de su figura se enarbolan todas las cualidades del gran benefactor-protector de época clásica¹⁴⁶⁹, al tiempo que se entrevén en ella ciertos componentes propios de la reelaboración que Isidoro de Sevilla llevó a cabo al hilo de la noción bíblica del *rex et sacerdos*¹⁴⁷⁰. El retrato que las *VSPE* nos ofrecen de Mazona supone un compendio de todas las virtudes comunes en el buen del gobernante grecorromano y de aquellas propias del líder veterotestamentario. Mazona es el pastor del rebaño, posee la cualidad de la *diákrisis*, expulsa con su presencia a los males de su ciudad, convierte con su magnanimidad a judíos y a gentiles, realiza milagros¹⁴⁷¹ y es el intermediario último entre la comunidad de fieles y la mártir Eulalia¹⁴⁷².

Pero ante todo Mazona es considerado sabio, como muy probablemente hubieron sido considerados Paulo, Fidel y buena parte de los miembros que jalonan el episcopologio emeritense. Como sabio, el obispo es un privilegiado conocedor de las Escrituras, de las vidas de santos, de los cánones conciliares y de los usos litúrgicos. En calidad de custodio de la suma doctrina, se le presupone lo suficientemente dotado como para capacitar a sus feligreses en el conocimiento de la misma¹⁴⁷³ y por lo tanto, es el miembro más apto de toda la comunidad para decidir cómo debe ser el arte del que aquella es partícipe. El obispo es, en resolución, junto con su entorno más allegado, el gran orquestador de lo que Dionisio Pérez Sánchez ha definido como una “soberanía ritualística”¹⁴⁷⁴. Así las cosas, la escultura decorativa emeritense, como el resto de las realizaciones artísticas de esta época, fue el reflejo de todos los anhelos culturales, espirituales y políticos de la clase dominante afincada en la ciudad¹⁴⁷⁵.

La idea de plasmar estas intenciones mediante el establecimiento de un determinado código de correlaciones visuales entre la clase dirigente –*praelati* o *melior ordo*- y la dirigida –*subditi* o *deterior ordo*- a través de la creación de un sistema eclesiológico de integración vertical cuyos mecanismos son accionados desde la

¹⁴⁶⁹ P. FUENTES HINOJO, “Patrocinio eclesiástico, rituales de poder e historia urbana en la Hispania tardoantigua (siglos IV al VI)”, *Studia historica. Historia antigua*, nº 26, 2008, p. 331.

¹⁴⁷⁰ A. BARBERO DE AGUILERA, 1992, p. 19.

¹⁴⁷¹ Esta última cualidad también le es atribuida a Fidel, *VSPE*, IV, 2; VIII, 1.

¹⁴⁷² En palabras de Santiago Castellanos “Mazona es uno de los mejores ejemplos de hacer fehaciente el valor de su *patronatus caelestis* y de establecer un vínculo con la *patrona* de la comunidad”, S. CASTELLANOS GARCÍA, *Poder social, aristocracia y hombre santo en la Hispania Visigoda. La Vita Aemiliani de Braulio de Zaragoza*, Logroño, 1998, p. 129. Para un interesante estudio acerca de este tipo de relaciones en el mundo bizantino remitimos a N. BAYNES, “The Supernatural Defenders of Constantinople”, N. BAYNES (ed.), *Byzantine Studies and other Essays*, Londres, 1955, pp. 248-260.

¹⁴⁷³ A. GUILLOU, 1973, pp. 13-14.

¹⁴⁷⁴ D. PÉREZ SÁNCHEZ, “La idea del “buen gobierno” y las virtudes de los monarcas del Reino Visigodo de Toledo”, *Mainake*, nº 31, 2009, p. 221.

¹⁴⁷⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 37.

cúspide se remonta al helenismo tardío y en última instancia al pensamiento paulino¹⁴⁷⁶. En los inicios de la Edad Media encontramos un magnífico ejemplo de esta manera de concebir la realidad social en el *Liber regulae pastoralis* de Gregorio Magno. En dicha obra, el pontífice muestra plena conciencia de que los *subditi* aprenden y participan de las verdades de la fe mediante *exempla*¹⁴⁷⁷. En esa tesitura, el obispo, sabedor de las implicaciones de su *ministerium* y de su condición de delegado de Dios en la tierra, recreará para sus fieles un *exemplum* verosímil de la Jerusalén Celeste en el interior del templo¹⁴⁷⁸. Así pues, el templo supone la culminación del control ideológico que el obispo ejerce sobre la ciudad.

A las bases judeocristianas sobre las que se asienta la escenificación del poder episcopal es preciso añadir un importante sustrato cultural de raigambre grecorromana. Entre las capacidades gubernamentales y administrativas que la institución episcopal heredó del Imperio hemos de incluir la de la competencia y la de la suficiencia a la hora de construir grandes espacios físicos para la representación ritual y para el desempeño de las diversas prácticas de cariz asistencial requeridas por la comunidad. Dichos procesos se revelan como una versión cristianizada del evergetismo romano, en el cual la caridad y la liberalidad del gobernante eran materializadas mediante el acometimiento de nuevos proyectos edilicios y mediante el mantenimiento y la eventual restauración de aquellos que ya existían¹⁴⁷⁹. De esta forma, la *potentia* material que exteriorizan Fidel y Masona sitúa a ambos en el escalafón más alto de una pirámide social sólidamente fundada sobre las relaciones de dependencia, y en la que subyace a su vez el inveterado recuerdo de la actuación de los emperadores romanos en la ciudad¹⁴⁸⁰. Las claras connotaciones de *adventus* imperial que adquiere el regreso de Masona a Mérida tras su destierro¹⁴⁸¹, la remembranza constantiniana que comporta lo que parece haber sido una fuerte identificación entre la institución episcopal y la fórmula del crismón¹⁴⁸², así como la reactivación del uso epigráfico durante esta época¹⁴⁸³ vendrían a confirmar la validez de este aserto

¹⁴⁷⁶ W. ULLMAN, "Pensamiento político y organización política", *Historia de la Literatura. El mundo medieval. 600-1400*, vol. 2, Akal, Madrid, 1989, p. 12.

¹⁴⁷⁷ A. GUILLOU, 1973, p. 7.

¹⁴⁷⁸ No olvidemos que el origen del templo en la mentalidad judeocristiana se encuentra en la entrega que Dios hace a Moisés en el Monte Horeb de las consignas que éste debe seguir para la construcción del Tabernáculo, A. LIDOV, 2006, p. 37.

¹⁴⁷⁹ D. PÉREZ SÁNCHEZ, "Caridad cristiana e interiorización de la dependencia. Sidonio Apolinario", *Studia historica. Historia Antigua*, nº 25, 2007, p. 334.

¹⁴⁸⁰ IDEM, 2002-a, pp. 238-239.

¹⁴⁸¹ IBIDEM, pp. 248 y 261.

¹⁴⁸² De la misma manera que el *labarum* constantiniano fue utilizado con fines propagandísticos y legitimadores por los emperadores bizantinos durante estos mismos años con motivo de la guerra contra

Sobre las bases de un formidable legado romano, la primitiva edificación cristiana de Mérida¹⁴⁸⁴ terminaría por sublimarse en el decurso del siglo VI y los primeros años del VII. Durante este segmento cronológico tiene lugar la reforma de la basílica de Santa Eulalia y de parte del conjunto episcopal, la edificación del *xenodochium*, y muy posiblemente la creación, refacción y restauración total o parcial de otros importantes espacios destinados al culto. La puesta en marcha de tales proyectos implica una vinculación de tintes personalistas entre el obispo y el edificio, en la medida en la cual este último es concebido como una demostración de la concordia, de la convivencia y de la unanimidad que el mitrado garantiza en el seno de su ciudad. De esta manera, los llamados Santos Padres de Mérida contribuyeron con creces a la instauración del tan duradero mito historiográfico del obispo constructor en Hispania¹⁴⁸⁵.

El sistema de relaciones de dependencia al que acabamos de hacer mención es extrapolado a su vez a los procedimientos económicos, ideológicos e industriales que posibilitaron la materialización y el embellecimiento de tales espacios. La sede episcopal emeritense que describen las *VSPE* contaba con el caudal económico procedente de las donaciones de los fieles¹⁴⁸⁶, así como con aquel que generaba su propio patrimonio fundiario¹⁴⁸⁷. Ello permitiría la puesta en marcha de un contexto productivo cuya viabilidad no se concibe sin la acción de los obispos y de sus más allegados y cualificados adláteres¹⁴⁸⁸. Con la construcción y restauración de edificios – que generarán a su vez un nuevo flujo de donaciones¹⁴⁸⁹– el obispo facilita la creación

Persia, es muy probable que los usos emeritenses del crismón en época de Mazona implicasen un profundo sentido de militancia y de proselitismo apostólico contra sus adversarios arrianos.

¹⁴⁸³ Dicha práctica, de la misma manera que sucediera en Roma, entronca directamente con la deliberada intención de perpetrar el patronazgo de las obras en la venidera memoria colectiva, H. GIMENO PASCUAL, 2009, p. 31.

¹⁴⁸⁴ Que germina, no lo olvidemos, alrededor del santuario de la mártir Eulalia, verdadero canalizador de la religiosidad local, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 121.

¹⁴⁸⁵ Al lado de las figuras de Fidel y de Mazona habría que citar a otros obispos tales como Pimenio en Medina Sidonia, Justo en Guadix, Justiniano en Valencia, Teodoratis en Veger de la Miel o Bacauda en Cabra.

¹⁴⁸⁶ El canon 14 del concilio celebrado en Mérida en 666 deja entrever hasta qué punto la solvencia de la institución episcopal depende directamente de ellas. No olvidemos que incluso en el oficio litúrgico se recitan los nombres y se ora por los principales benefactores materiales de la comunidad.

¹⁴⁸⁷ Buena parte de los bienes en especie fueron reconvertidos en numerario, el cual aseguraba al mismo tiempo un importante margen para la reinversión y para el acometimiento de grandes empresas, P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 1995, pp. 52-55. El vínculo indisoluble entre actividad edilicia y bonanza económica en Lusitania volverá a ponerse de manifiesto en la construcción de Santa Lucía del Trampal.

¹⁴⁸⁸ Entre estos, tal y como ya vimos, debían encontrarse los principales administradores del patrimonio local. Llegados a este punto conviene señalar que el halo gubernamental de corte palatino que envuelve a la institución episcopal emeritense de esta fase se aprecia con singular elocuencia a través del destacado protagonismo que en ella tuvieron los archidiaconos. Estas figuras tal vez llegaron incluso a hacer las veces de delfines del obispado, lo cual garantizaría ciertos visos de continuidad en las intenciones de gobierno que afectarían en consecuencia a la proyección de los programas constructivos y decorativos.

¹⁴⁸⁹ A. ARBEITER, 2003, p. 222.

de un considerable volumen de puestos de trabajo¹⁴⁹⁰ que repercuten positivamente en el bienestar de la comunidad y contribuyen al afianzamiento del aludido sistema de dependencias internas, garante durante décadas de la sostenibilidad del modelo socio-económico emeritense.

Así, en época de los Santos Padres de Mérida se dieron todos los condicionantes necesarios para emprender proyectos constructivos de cierta envergadura. La optimización del sistema productivo posibilitó entre otras cosas el aprovechamiento de los recursos lapídeos procedentes de canteras, depósitos y almacenes, al tiempo que la vieja ciudad romana ofrecía una muy atractiva disponibilidad de materiales para la reutilización. En estas circunstancias los talleres de escultura locales trabajaron con una formidable intensidad, destinando sus obras al prestigio y a la dignificación de las principales empresas arquitectónicas¹⁴⁹¹. La ubicación exacta de la mayoría de las piezas, tanto en la ciudad como en sus edificios, es una incógnita, como también lo son los procesos de planificación arquitectónica y ornamental que dieron lugar a la creación de las mismas. Lo que sí parece cierto es que ambos procedimientos - arquitectónico y ornamental- fueron producto de una dinámica organizativa y programática en la cual el líder eclesiástico hubo de desempeñar un papel primordial¹⁴⁹².

Tal y como tuvimos ocasión de comprobar al hilo del análisis de los motivos ornamentales, la evolución de aquellos revela un margen de libertad que desde el punto de vista del artífice se limita a los aspectos técnicos y estilísticos, pero rara vez a los iconográficos. Consideramos que ello se debe a que fue la alta cleratura local la que indicó a los lapicidas qué es lo que debían representar en todo momento, supervisando muy de cerca su intervención y sus progresos en la medida en la cual la escultura decorativa debía actuar como la última epidermis visible de una dialéctica centrípeta formulada desde el obispo y para la ciudad a través del edificio.

¹⁴⁹⁰ C. MANGO, 1975, pp. 28 y ss.

¹⁴⁹¹ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 34.

¹⁴⁹² El fuerte nivel de dependencia que existe entre el obispo y la planificación constructiva es incontestable en numerosas áreas del Mediterráneo Occidental durante esta misma época, N. DUVAL, "L'évêque et la cathédrale en Afrique du Nord", *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Roma, 1989, p. 391.

2. El sustrato cultural conformante del discurso escultórico.

Hablar del posible sustrato cultural que dio lugar a la gestación de la escultura emeritense desde un punto de vista iconográfico implica necesariamente realizar un breve balance de la formación cultural de sus promotores y de su audiencia, así como tratar de reconstruir, en la medida de lo posible, la manera en la cual ambas entidades –ideólogos y receptores- interactuaron entre sí a través del canal constituido por las diferentes fórmulas ornamentales. No es nuestra intención proponer una interpretación simplicista de dichas relaciones mediante la articulación de dos polos de formación - “alta cultura” como erudita-activa y “baja cultura” como vulgar-pasiva-. Sin embargo, nos parece difícil no aceptar la existencia de al menos tres niveles culturales en las sociedades tardoantiguas: un primer nivel integrado por una minoritaria élite intelectual, un nivel intermedio de población capaz de leer y de escribir, y un numeroso grupo conformado en su totalidad por la población iletrada¹⁴⁹³.

El primer nivel –al cual pertenecía la alta clericultura urbana- era plenamente consciente de la existencia de otros estratos culturales de inferior condición¹⁴⁹⁴. Diferentes vetas de formación cultural suponían, qué duda cabe, desiguales grados de inteligibilidad al respecto de las artes visuales y por lo tanto, dichos niveles de entendimiento -o si lo preferimos, de participación- debían ser tenidos en cuenta a la hora de acometer un programa decorativo de cierta envergadura¹⁴⁹⁵. Habida cuenta que las expectativas culturales y espirituales de un individuo determinan la percepción que éste tiene de las obras, podemos afirmar que la gestación y ulterior recepción de la escultura emeritense entre la población local puede ser explicada a partir de la existencia de un gusto estamentalizado. En dicho esquema en esencia vertical, la parte artísticamente determinante encontró siempre atractivo el mero hecho de tener que llevar a cabo un esfuerzo intelectual y referencial que a priori le permitiese gozar de las creaciones con una mayor plenitud¹⁴⁹⁶. Estos usuarios privilegiados fueron quienes, mediante el establecimiento de unos índices variables de novedad-conservación, hicieron las veces de verdaderos guardianes al respecto de la información contenida en los programas de decoración escultórica.

¹⁴⁹³ Que en la *pars Orientalis* del Imperio –de la cual poseemos un mayor volumen de datos- llega a constituir alrededor de un noventa y cinco por ciento de la ciudadanía, C. MANGO, 1981, p. 49.

¹⁴⁹⁴ A. GUILLOU, 1973, pp. 5-6.

¹⁴⁹⁵ D. VERKERK, 2001, p. 37.

¹⁴⁹⁶ A. RIEGL, 1992 (1901), pp. 104-105.

Conviene interrogarnos acerca de la procedencia de aquellos “guardianes de la cultura”, especialmente si tenemos en cuenta que desde el siglo IV nuestro conocimiento del sistema formativo en Hispania es muy fragmentario¹⁴⁹⁷. Ello se debe en parte a que el cristianismo tardó mucho tiempo en ocuparse de una organización programática de la educación y al hecho de que cuando lo hizo, dicha formación fue dirigida a aquellos individuos que habrían de pasar a engrosar las filas de la cléricatura y en menor medida de la administración¹⁴⁹⁸. Este tipo de medidas determinaron la fundación de diferentes escuelas monásticas como las que existieron en Mérida¹⁴⁹⁹, en Córdoba o en Toledo¹⁵⁰⁰. A pesar de la acción desarrollada por estas instituciones todo parece indicar que el acceso a aquello que desde finales del siglo XIX entendemos por “alta cultura” debió ser sumamente restringido, sobre todo si tenemos en cuenta la existencia de una considerable cifra de clérigos que habían recibido una muy pobre instrucción¹⁵⁰¹.

La élite cultural propiamente dicha, promotora de empresas ornamentales como las emeritenses era, por así decirlo, una casta en avanzado estado de recesión entre los siglos VI y VII. A pesar de que la óptima formación intelectual de la que hicieron gala un importante número de obispos en Occidente se debiera aún a la estrecha filiación de éstos con las antiguas familias aristocráticas¹⁵⁰², no podemos asegurar ni muchísimo menos que en aquel momento una elevada posición socioeconómica fuera sinónimo de una igualmente elevada cualificación cultural¹⁵⁰³. Los escasos miembros conformantes del más alto escalafón intelectual adoptaron para con las artes una serie de parámetros de distinción basados en la exclusividad ya sea desde un punto de vista material como formativo. Así las cosas, podríamos decir que la

¹⁴⁹⁷ J. ARCE MARTÍNEZ, 2001, p. 13.

¹⁴⁹⁸ IBIDEM, p. 14.

¹⁴⁹⁹ A la acción formativa desempeñada por la escuela monástica existente en la ciudad (P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 163) habría que añadir aquella que fue desarrollada al amparo del monasterio de Cauliana.

¹⁵⁰⁰ En general P. RICÉ, “L’éducation à l’époque wisigothique: Les *Institutiones disciplinae*” *Anales Toledanos III. Estudios sobre la España visigótica*, Toledo, 1971, pp. 171-180; F. MARTÍN HERNÁNDEZ, “Escuelas de formación del clero en la España visigótica”, A. FLICHE- V. MARTÍN, *Historia de la Iglesia*, t V, Valencia, 1974, pp. 677-706; B. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, “La educación en la España visigótica. Cultura y educación entre los visigodos: pensamiento e instituciones”, B. DELGADO CRIADO (coord.), *Historia de la Educación en España y América*, vol. 1, La educación en la España Antigua y Medieval, 1992, pp. 125-148.

¹⁵⁰¹ C. CODONER MERINO, 1991, p. 221. En este sentido van dirigidas las críticas, entre otros, de Justo de Urgel y del propio Isidoro de Sevilla.

¹⁵⁰² P. RICÉ, “Les foyers de culture en Gaule Franque du VI^e au IX^e siècle”, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo*, XI, *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell’Alto Medioevo*, Spoleto, 1964, p. 307.

¹⁵⁰³ Dicho desajuste entre estatus socioeconómico y estatus intelectual parece manifestarse en Hispania al menos desde época bajojorromana, J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, p. 133; IDEM, 2001, p. 12.

integración del resto de la sociedad en la experiencia artística se llevó a cabo mediante la *exhibitio* en el aspecto material y la *explanatio* en el formativo. En cuanto a este último factor conviene señalar que la minoría intelectualizada de esta época siempre prefirió mostrar para con las manifestaciones artísticas una actitud que podríamos ejemplificar en las propias palabras de Cristo: “A vosotros os es dado conocer el misterio del Reino de Dios, a los demás, sólo en parábolas”¹⁵⁰⁴.

Solo así se entendería, por ejemplo, la fuerte predisposición que la poesía de época hispano-visigoda muestra hacia el enigma y hacia el hermetismo, trasladando una parte de su mensaje a los no iniciados mediante la vieja máxima lucreciana según la cual aquellos conceptos que no pueden ser percibidos por los sentidos, sí pueden serlo gracias a imágenes familiares y tomadas del mundo sensorial¹⁵⁰⁵. Al mismo tiempo, no es descartable la posibilidad de que entre los obispos se mantuvieran vivos determinados conceptos alegóricos aplicados a la arquitectura al hilo del conocimiento que estos pudieron haber tenido de las antiguas tradiciones pitagóricas¹⁵⁰⁶. Es muy probable que quienes estuvieron detrás de la concepción de los programas arquitectónicos y escultóricos de Mérida formasen parte de una oligarquía culta y refinada, al tanto de este tipo de sutilezas, y aglutinada alrededor de las figuras obispaes. En ellas subyace a su vez una firme intención de marcado cariz continuista al respecto de determinados componentes culturales propios de la tradición romana local¹⁵⁰⁷.

En aquello que atañe a las relaciones que la élite cultural mantuvo con las manifestaciones escultóricas conviene recordar aquí una reflexión expuesta hace años por Cyril Mango. Este autor sostiene que los contemporáneos intelectuales bizantinos, en cuestiones de apreciación de la estatuaría y de la escultura en general, partieron de una concepción al uso fuertemente determinada por la expresión lapídea de la

¹⁵⁰⁴ Lucas, 8, 10. Esta misma actitud exclusivista al respecto sobre todo de las artes figurativas habrá de perdurar a lo largo de los siglos posteriores, resultando singularmente distintiva de los intelectuales carolingios, I. BANGO TORVISO, “Las imágenes en los templos medievales. Del aniconismo a la intención docente. Las tres posturas tradicionales de la Iglesia”, *La Enseñanza en la Edad Media, X Semana de Estudios Medievales*, Nájera (1999), 2000, p. 357.

¹⁵⁰⁵ H. DE CARLOS VILLAMARÍN, “Achegamento á poesía de época visigoda: a poesía de tema científico”, E. M. DÍAZ MARTÍNEZ- J. C. CASAS RIGALL (coords.) *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval. Congreso Internacional sobre poesía Hispánica Medieval, 2-5 de abril de 2001*, Santiago de Compostela, 2002, p. 11.

¹⁵⁰⁶ C. GODOY FERNÁNDEZ, 1995, p. 47; F. J. LEÓN TELLO, “La música”, J. M. JOVER ZAMORA (dir.), *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*, Historia de España Ramón Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991, p. 431; R. GONZÁLEZ SALINERO, 2009, p. 17; D. J. O’MEARA, *Pythagoras revived: Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*, Oxford University Press, 1989.

¹⁵⁰⁷ Sin ir más lejos, el corpus de inscripciones latinas lusitanas de época tardoantigua pone de manifiesto un profundo interés por conservar la pureza de la lengua y de la norma, E. SÁNCHEZ SALOR, 1995, p. 102.

Antigüedad¹⁵⁰⁸. La configuración de la escultura emeritense de esta época parte a nuestro juicio de unas bases análogas, pues sus promotores, en tanto integrantes de la alta cultura, actúan como custodios del pasado. Pero también son ellos quienes mediante el ejercicio de unas mayores cualidades intelectuales comprenden aquellos códigos visuales propios del acervo cultural de sus dependientes, los cuales no dudaron en incorporar al discurso ornamental de su promoción siguiendo muy de cerca los preceptos integracionistas del llamado *sermo humilis*.

La mayoritaria población iletrada participa del gran arte en aquellas ocasiones en las cuales la clase dirigente escenifica el acto ritual y despliega su doctrina a través de las distintas manifestaciones litúrgicas¹⁵⁰⁹. La demanda espiritual de estos grupos se cubre en términos ópticos y acústicos¹⁵¹⁰, y aunque su participación en este tipo de actos sea fundamentalmente pasiva¹⁵¹¹, sería un error negar a esta masa social una profunda capacidad de asimilación y, por qué no decirlo, de deleite, hacia los distintos canales de expresión artística. De esta forma, el estamento dominante supo integrar en su discurso visual un importante volumen de códigos de representación comunes en la sub-cultura de la rusticidad, en las distintas tradiciones populares y en el inabarcable espectro conformado por las creencias colectivas. Ello contribuyó de manera decisiva a la activación de un singular vocabulario artístico constituido tanto por elementos propios de la vieja oficialidad romana, como por una considerable cuantía de retazos icónicos característicos de lo que hemos venido definiendo como folklore ornamental.

Este tipo de sinergias culturales, en las cuales encuentran cabida referencias tanto al ámbito cortesano como al doméstico, a los usos nuevos, recientes y remotos, dieron lugar a un arte cuyo eclecticismo se hizo especialmente manifiesto en el dominio de la escultura arquitectónica. Aquella, por mor de su condición privativa pero no privada, se prestaba mejor que ningún otro sistema de expresión a la asimilación de diferentes rizomas cognitivos. Dicha premisa se llevó a cabo atendiendo a los mecanismos de una dinámica creativa fuertemente apegada a la cita y a la acumulación de referentes visuales previos. Estos últimos se encontraban sobre todo en el mundo grecorromano, en un pensamiento cristiano muy influido por sus propias raíces semíticas y en la inveterada tradición folklórica de la región lusitana.

¹⁵⁰⁸ C. MANGO, 1963, p. 64.

¹⁵⁰⁹ E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000, pp. 87 y ss.

¹⁵¹⁰ Consideramos que nunca se llegaría a prestar a las lecturas, a los sermones o al canto toda la atención que merecen en tanto componentes ineludibles en la experiencia estética del cristianismo tardoantiguo.

¹⁵¹¹ A. ARBEITER, 2003, p. 219.

2.1. Actitudes y aptitudes al respecto de la tradición clásica.

La caracterización de las unidades ornamentales que realizamos en el capítulo precedente puso de manifiesto la estrecha relación que existía entre una parte muy significativa de aquellas fórmulas y los motivos decorativos contenidos en la relievaria monumental emeritense de época imperial. Tanto los promotores episcopales como los decoradores al servicio de estos tuvieron al alcance de su mano el magnífico repertorio ornamental legado a la ciudad por la prolija industria lítica romana. Los expolios, las refacciones y las frecuentes reutilizaciones de material contribuyeron en gran medida a afianzar estos ligámenes visuales e ideológicos con el pasado. Sin ir más lejos, la propia concepción del grupo de pilastras del aljibe no puede ser valorada con objetividad sin atender primero al conocimiento que sus impulsores tuvieron de la escultura arquitectónica de la Antigüedad. Subyace en ellas, así como en otras muchas piezas de la colección, una profunda voluntad continuista al respecto de la tradición clásica. Esta última, no obstante, se hallaba irremisiblemente imbuida allá por el siglo V en un complejo proceso de exfoliación cuyas causas se encuentran en el establecimiento de un modelo productivo incompatible con la perpetuación de lo que podríamos llamar un clasicismo deliberado, así como en la maduración de una actitud colectiva hacia las artes plásticas poco dispuesta a tutelar aquellos modos de expresión susceptibles de ser considerados ajenos a la misma.

Todo ello nos lleva a cuestionarnos hasta qué punto el recuerdo de la escultura clásica determinó la configuración del repertorio ornamental emeritense entre los siglos IV y IX. El “no clasicismo” que la tradición historiográfica atribuyó durante siglos a las manifestaciones artísticas tardorromanas constituye en sí mismo una barrera desde cuyo carácter difícilmente eludible¹⁵¹² tal vez podamos encontrar una respuesta a dicho interrogante. El uso generalizado de determinadas corrientes de expresión ajenas al clasicismo en el arte romano puede situarse precisamente en el trascurso de la cuarta centuria¹⁵¹³. El siglo de Constantino contempla la irrupción en la escultura oficial de una serie de recursos visuales –especialmente manifiestos en el dominio de la ornamentación– que pueden ser definidos por su fuerte carácter espontáneo y heteróclito, y que se presentan en esencia desligados de cualquier

¹⁵¹² A. RIEGL, 1992 (1901), p. 18.

¹⁵¹³ La idea de la existencia de un no clasicismo en el arte clásico fue originalmente formulada por Pirro Marconi (P. MARCONI, “L’anticlassico nella scultura di Selinunte”, *Dedalo*, IX, 1930, pp. 395-412), siendo desarrollada con posterioridad por Bianchi Bandinelli y más recientemente por Settis y Porter, S. SETTIS, *El futuro de lo clásico*, Madrid, 2006, p. 48; J. I. PORTER, “What is “Classical” about Classical Antiquity?”, J. I. PORTER (ed.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton, 2006, p. 33, n. 113.

parámetro de regularización al respecto de los patrones decorativos considerados convencionales hasta aquellas fechas. A su vez estos elementos -entre los cuales cabría incluir, por ejemplo, los círculos enfilados- aparecen combinados con fórmulas de raigambre clásica cuyo tratamiento, sin embargo, revela la existencia de un importante factor neísta al hilo de la interpretación de la cultura ornamental grecorromana. A lo largo del siglo V y sobre todo del VI, la superposición de estos dos cauces icónicos se hace cada vez más evidente, llegando a un punto en el cual las unidades ornamentales propias del clasicismo habían dejado de ser concebidas como elementos dinamizadores de estructuras visuales unitarias para adquirir la forma de referentes fractales integrantes de un nuevo discurso visual compuesto de numerosos sedimentos. En aquel discurso escultórico el vocabulario clásico no posee ya una función abarcante, sino que se concibe bien como un visaje de erudición consciente, bien como un medio necesario que asegure la pervivencia de formas útiles para la práctica del ornamento.

Esta particularidad es extrapolable al caso concreto de la producción escultórica de Emerita Augusta. Partiendo de una dinámica continuista al respecto de la producción tardorromana, las élites locales patrocinaron, sobre todo desde los años centrales del siglo VI, un tipo de escultura cuyos rasgos definitorios se encuentran íntimamente vinculados al pasado imperial de la ciudad. Así, el sustrato clasicista que define a las realizaciones emeritenses de esta época encuentra su razón de ser en la firme necesidad de promover una profunda *renovatio* socio-cultural de contenido cristiano cuya exteriorización, empero, demandaba una retórica cuyas bases se encontraban en la tradición artística de época imperial. Evidentemente, el lenguaje ornamental del siglo VI difería mucho de su ascendiente romano. El carácter post-clásico de la escultura realizada en Mérida ya desde finales del siglo IV puede ser explicado a partir de la existencia de cuatro condicionantes principales. A saber: la técnica mediante la cual fueron interpretados los motivos, la necesidad de hacer cohabitar a las fórmulas decorativas grecorromanas con otras de procedencia diversa, la adecuación del discurso ornamental a un nuevo contexto arquitectónico, y la paulatina desaparición de una audiencia capaz de extraer de dicho discurso unas coordenadas culturales concretas.

A lo largo de todo el siglo V se manifiesta en la cultura ornamental mediterránea una clara tendencia a reproducir fórmulas decorativas propias de la tradición grecorromana acorde a un proceder técnico muy distinto del que aquella había empleado durante centurias. En dichos procedimientos puede apreciarse un paulatino desinterés hacia el sentido volumétrico de los motivos esculpidos y un

profundo anhelo de resaltar las cualidades del objeto representado sobre un plano estrictamente bidimensional. De esta forma, las unidades ornamentales clásicas pasaban a ser reproducidas mediante un proceso de ejecución anti-clásico¹⁵¹⁴ que se origina a su vez en dos polos opuestos. Por una parte la bidimensionalidad que define a la escultura de esta época se halla ligada a un innegable receso en la capacitación tecnológica de determinados talleres, pero también a la necesidad de ensalzar las cualidades de lo que consideramos fue un discurso estilístico parcialmente formulado *ex novo*¹⁵¹⁵. Para explicar esta aparente contradicción tomaremos como ejemplo el programa escultórico de la iglesia de San Polieucto de Constantinopla, en el cual una vehemente síntesis plástica de los motivos ornamentales es acompañada de una manifiesta sublimación de los mismos desde el punto de vista técnico (Figs. 301 y 302)¹⁵¹⁶. Esta particularidad puede ser observada en piezas emeritenses como CV-115 (Fig. 081), donde la desmaterialización del referente clásico no es sino el resultado de los cambios operados en los procedimientos técnicos que originalmente habían dado lugar a los primitivos cuños icónicos romanos ¹⁵¹⁷.

Entre los años finales del siglo IV y la primera parte del V el repertorio ornamental de raigambre clásica comenzó a convivir con fórmulas decorativas ajenas a la tradición grecorromana. Dicha coexistencia, que encuentra antecedentes ya en el arte de los Severos, se llevó a cabo de manera deliberada y en paralelo a la maduración de los últimos enunciados propios de la plástica imperial de corte oficialista. El extraordinario desarrollo de la iconografía de la arquitectura durante el llamado “renacimiento teodosiano” supone una buena muestra de los logros obtenidos por aquel clasicismo crepuscular¹⁵¹⁸, dispuesto a integrar en su repertorio escultórico unidades ornamentales procedentes de otras tradiciones y de otros dominios de la producción artística. Muchos de aquellos elementos, casi todos vegetales y geométricos, procedían de la cultura ornamental de las áreas periféricas del Imperio e incluso del mundo sasánida.

¹⁵¹⁴ J. M. HOPPE, 2001, p. 343.

¹⁵¹⁵ Es muy probable que este estilo refinado y al mismo tiempo “anti-clásico desde lo clásico” que define al arte gestado en el siglo VI se desarrollara no tanto a partir de la incorporación de fórmulas ornamentales de tradición oriental como a causa de la función evocadora que le fue asignada a la escultura al respecto de otros materiales y de otras superficies de representación tales como la toréutica.

¹⁵¹⁶ E. RUSSO, “La scultura di San Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Constantinopoli nel VI secolo”, *La Persia e Bisanzio, Atti dei congressi Lincei*, 2001, Roma, 2004, pp. 740 y ss.

¹⁵¹⁷ No olvidemos que la fórmula arborescente ARB-20, contenida en CV-115, se encontraba estrechamente relacionada con el ornamento vegetal romano.

¹⁵¹⁸ Vid. al respecto B. KIILERICH, *Late Fourth-Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Copenhagen, 1993.

Dichas unidades, cuya adopción fue en buena medida impulsada por un anhelo manifiesto de evidenciar el carácter sofisticado de los comitentes de las obras, se caracterizaban por poseer una condición plástica profundamente estática y geométrica. Ello condicionó el tratamiento de las fórmulas decorativas propias del mundo grecorromano, las cuales pasaron a ser elaboradas acorde a un criterio formal exógeno a su primitiva configuración morfológica. La principal consecuencia de esta correlación de carácter antitético entre el procedimiento técnico y el enunciado formal fue el surgimiento de una suerte de clasicismo ornamental *sui generis* llamado a madurar con singular intensidad a lo largo de la sexta centuria¹⁵¹⁹.

El tercer elemento que a nuestro juicio condicionó el desarrollo del vocabulario ornamental grecorromano durante la tardoantigüedad se encuentra en la necesidad de integrar dicho vocabulario en un nuevo contexto monumental. En opinión de Jean-Marie Hoppe, la iconografía o el estilo no constituyen por sí solos indicadores lo suficientemente veraces a la hora de determinar el grado de supervivencia del ideal clásico en la escultura tardoantigua. El principal parámetro revelador de estas pervivencias se encontraría más bien, siempre según este investigador, en el nivel de adecuación que las fórmulas ornamentales propias de la tradición clásica experimentaron en los nuevos espacios habilitados para su ubicación¹⁵²⁰. Los principios rítmicos inherentes a la disposición espacial del templo cristiano coercían sensiblemente el desarrollo de las fórmulas ornamentales grecorromanas. En las iglesias éstas se encontraron desprovistas de lo que durante siglos había sido su hábitat natural: el friso continuo. La visión lineal-perimetral vinculada a la condición más genuina de la escultura clásica fue sustituida por la contemplación secuencial-cerrada que imponía la realidad física de la basílica cristiana.

En esta última, donde imperaba una concepción de la arquitectura basada en la clausura de los diferentes intervalos espaciales, la escultura se encontró irremisiblemente vinculada al plano y a la necesidad de articular múltiples lechos ornamentales tendentes al aislamiento óptico entre ellos¹⁵²¹. Esta particularidad conllevó, tal y como tuvimos ocasión de comprobar en el capítulo tercero, la pérdida de la proporcionalidad característica del vocabulario ornamental clásico¹⁵²² y lo que es más importante, la supeditación de las fórmulas grecorromanas a un ideal decorativo

¹⁵¹⁹ L. PASQUINI, "Elementi orientali-constantinopolitani nelle decorazione di Stucco di San Vitale", *XLI Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario internazionale sul tema: "Ravenna, Constantinopoli, Vicino Oriente"*, Rávena, 1994, pp. 195 y ss.

¹⁵²⁰ J. M. HOPPE, 2001, p. 343.

¹⁵²¹ A. RIEGL, 1992 (1901), pp. 37 y ss, 89 y 93.

¹⁵²² IBIDEM, p. 107.

basado en la *kosmesis*¹⁵²³, es decir, en la cubrición total de todas aquellas superficies necesarias para dotar al edificio de un significado concreto. Tales superficies -canceles, placas de decoración parietal, impostas, etc.- presentaban un profundo grado de dependencia al respecto del plano bidimensional constituido por la realidad espacial propia del templo cristiano. Por esta razón, las unidades ornamentales grecorromanas quedaron sujetas a una continua transformación morfológica que, en el caso de Mérida, alcanzó su mayor intensidad en coincidencia con el desarrollo de los estilos cuarto y quinto, en los cuales el sustrato clasicista es ya, como vimos, poco menos que anecdótico.

El cuarto y último parámetro que determinó la preservación del ideal clásico en la escultura emeritense tiene que ver con los cambios padecidos en la formación cultural de las audiencias y consecuentemente con el grado de explicitación con el cual el lenguaje ornamental romano fue afiliado a los programas escultóricos realizados en la ciudad de Mérida durante época tardoantigua y altomedieval. En su momento defendimos una hipótesis según la cual las empresas decorativas promovidas en Emerita Augusta desde los años centrales del siglo VI trataron de incorporar a su repertorio un considerable volumen de fórmulas geométricas y sobre todo vegetales de uso común en el arte imperial. Aquella apropiación, alentada por una comitencia culta que encontró en la imitación de la Antigüedad una vía segura para dotar de prestigio a las creaciones de su promoción, conllevaba un conocimiento de la dimensión simbólica implicada en la recurrencia a las obras de arte del pasado. Fue esta una práctica referencial consciente que, destinada a la obtención de reputación ante los ojos de lusitanos y de extranjeros, requería aptitud y cualificación entre los escultores con el fin de optimizar y de fidelizar al máximo la calidad de las distintas citas que fueron propuestas.

Si hasta mediados de la sexta centuria existía en Mérida un clasicismo inercial, mecanizado y parcialmente limitativo, derivado a su vez de la constante reproducción de los remanentes ornamentales recientes, durante la época de los Santos Padres esta dinámica convivió con la formulación de un clasicismo selectivo, deliberado y de naturaleza imitativa que habría de perdurar durante algo más de medio siglo. Desde las primeras décadas de la séptima centuria, el declinar de las empresas constructivas, la recesión económica y la pérdida de poder por parte de la sede episcopal emeritense condujeron a una nueva realidad artística en la cual el modelo productivo anterior no

¹⁵²³ M. DAVID, “*Ktisis, Kosmesis kai Ananeosis*. Restaurazione e rinascita nei mosaici dell’Africa bizantina”, A. AUGENTI-C. BERTELLI (eds.), *Ravenna tra Oriente e Occidente: storia e archeologia*, 8, *I Quaderni di “Flaminia”*, Rávena, 2006, p. 58.

tuvo continuidad. El cauce de conservación que el ideal clásico encontró durante el período anterior tampoco fue posible, pues las fórmulas ornamentales del mundo grecorromano se vieron diluidas en la acción de un obrador que priorizó no tanto el prestigio que proporcionaba la cita visual como la necesidad de adecuar el remanente ornamental a un contexto productivo considerablemente debilitado. En tales circunstancias, lo más probable es que también tuviera lugar una merma en el número de receptores capaces de decodificar el significado de la cita al pasado en las realizaciones escultóricas. Por el contrario, la acción de los maestros del sexto estilo despertó parcialmente al clasicismo de su letargo formal. De esta manera concluía el dilatado proceso de transformación al que el taller emeritense había sometido a las distintas unidades ornamentales romanas. Estas últimas, no lo olvidemos, nunca dejaron de constituir el principal yacimiento iconográfico de los escultores que trabajaron en la capital del Guadiana.

2.2. Los ascendentes judíos.

Mientras que el componente clasicista presente en la escultura emeritense de época tardoantigua puede ser evaluado como una elección estética, y como tal sujeto a un arco de alterabilidad sumamente oscilante, el sustrato artístico que ahora analizamos comporta una proyección cultural mucho más amplia, al tiempo que compleja, sobre las realizaciones artísticas objeto de nuestro estudio. Si aceptamos los parámetros propuestos por Niall Ferguson a la hora de caracterizar a una civilización desde un punto de vista estrictamente epistemológico, llegaremos a la conclusión de que tal vez no sea lícito hablar de una civilización clásica, mas sí de una Griega, de una Romana, y desde luego de una Judía¹⁵²⁴. Esta civilización hebrea, que en el inicio de nuestra era se encontraba tan extraordinariamente desarrollada como extendida, estaba llamada a desempeñar un papel fundamental en la génesis filosófica, espiritual y artística del cristianismo.

Si en un primer momento la historiografía se centró en el estudio de las relaciones entre judíos y cristianos en Occidente con posterioridad a la desaparición del Imperio desde una dimensión social, económica y jurídica¹⁵²⁵, los importantes descubrimientos arqueológicos que tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo

¹⁵²⁴ N. FERGUSON, *Civilization*, Londres, 2011, p. 3, n. 9.

¹⁵²⁵ S. KATZ, *The Jews in the Visigothic and Frankish Kingdoms of Spain and Gaul*, Massachusetts, 1937.

XX alentaron la extrapolación de dicho debate al dominio de la producción artística¹⁵²⁶. Así, a mediados de la pasada centuria Kurt Weitzmann publicaba un ya clásico artículo a tal respecto, en el cual este autor se cuestionaba hasta qué punto el arte judío pudo haber influido al primer arte cristiano¹⁵²⁷. Tanto el trabajo de Weitzmann como otros muchos que fueron realizados más tarde en esta misma dirección privilegiaron la iconografía como principal punto de aproximación entre las manifestaciones artísticas de ambas religiones. Tal y como tendremos ocasión de comprobar, a Weitzmann no le faltó razón, si bien consideramos que el primer arte cristiano no está tan *puntualmente influido por* como *sustancialmente derivado del* arte realizado por las comunidades judías asentadas en la cuenca mediterránea. A nuestro juicio, la expresión material de la espiritualidad hebrea, que tanto habría de contribuir a la revolución artística que supuso el arte cristiano en su totalidad, constituye un elemento adyacente y ascendente de enorme significación en la planificación de los programas escultóricos realizados en Mérida desde el final de la Antigüedad.

En los años centrales del siglo II había concluido una primera y gran migración de comunidades judías a Hispania. Estas últimas no tardaron en encontrar asiento en los principales centros urbanos de la geografía peninsular, tal y como se desprende de los testimonios epigráficos encontrados en Tarragona, Tortosa, Elche, Zaragoza, Sevilla o en la propia Mérida. Ya en el siglo IV la recién designada capital de la *Diocesis Hispaniarum* contaba con una pujante comunidad judía ¹⁵²⁸, cuya presencia se extendía a otros puntos clave del territorio lusitano en esta misma época. El protagonismo que estos colectivos tuvieron en el desarrollo de la vida urbana del Sur y del Oeste peninsular llevó incluso a Vicente Navarro a plantear la posibilidad de que el cristianismo fuera introducido en Mérida mediante la acción parcial de dichos grupos entre los siglos II y V. Asimismo, los canales de comunicación abiertos por las sucesivas diásporas judías habilitarían la llegada a la Península Ibérica de individuos de raza hebrea convertidos al cristianismo. Con ellos aparecería un importante volumen de creencias y de prácticas rituales-visuales de ascendencia mosaica que fueron absorbidas a su vez por los primeros cristianos mediante la tradición oral¹⁵²⁹ y los usos consuetudinarios en un momento en el cual, no lo olvidemos, tanto el discurso

¹⁵²⁶ Vid. supra, p. 70, n. 263.

¹⁵²⁷ K. WEITZMANN, "Zur Frage des Einfluss jüdische Bildquellen auf die Illustration des Alten Testaments", *Mullus: Festschrift Th. Klauser, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband I*, Munster, 1964, pp. 401-415.

¹⁵²⁸ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 180; C. ROTH, "The Judeo-Latin Inscriptions of Merida", *Sefarad*, 8, 1948, pp. 391-396.

¹⁵²⁹ H. STRAUSS, "Jüdische Quellen frühchristlicher Kunst: optische oder literarische Angerung?", *Zeitschrift für die neuestamentliche Wissenschaft*, 57, 1966, pp. 114-136.

dogmático como la expresión litúrgica que más tarde habrán de definir al cristianismo se hallaban muy lejos de su codificación y más aún de su homogeneización. Este hondo grado de permeabilidad al respecto de la cultura judía por parte de las comunidades cristianas tuvo un carácter casi exclusivo y unidireccional, al menos hasta que estas últimas comenzaran a fagocitar deliberada y complementariamente los usos de representación propios de la oficialidad romana desde la segunda mitad del siglo IV y a lo largo de todo el siglo V¹⁵³⁰.

Durante la sexta centuria la simbiosis cultural entre judíos y cristianos continuó siendo una realidad fehaciente, que en el caso hispano tal vez se viera incluso acrecentada por el arribo a la Península de un importante contingente de individuos de religión hebrea que en la década de 530 se vieron obligados a abandonar sus lugares de origen a causa de las acciones represivas auspiciadas por Justiniano contra los judíos asentados en aquellos territorios bajo jurisdicción imperial, entre ellos el Norte de África¹⁵³¹. Es precisamente a lo largo de este siglo cuando puede constatararse un mayor grado de interdependencia entre el poderoso episcopado emeritense y la comunidad hebrea establecida en la capital del Guadiana.

Tanto la alta cléricatura local como los colectivos profesionales hebreos de la provincia lusitana¹⁵³² debieron constituir las dos principales fuentes de recursos económicos garantes de la sostenibilidad del modelo de crecimiento urbano que se había planteado en Mérida al menos desde el inicio del siglo VI. A pesar de que a los judíos no les estaba permitido casarse con cristianos, ocupar cargos públicos, ni hacer proselitismo de sus creencias¹⁵³³, cabe pensar que estos se encontraban muy próximos a las figuras episcopales -con las cuales compartían intereses financieros¹⁵³⁴-, implicados

¹⁵³⁰ En esta fase, sin embargo, autores cristianos hispanos tales como Gregorio de Elvira, Prudencio o Severo de Menorca ya habían sentado las bases de la polémica antijudía que habrá de desarrollarse sobre todo a lo largo del siglo VII. Resulta de singular interés el hecho de que la actividad de estos autores estuviera motivada precisamente por la fuerte atracción que el judaísmo ejercía sobre determinadas comunidades cristianas de Hispania, R. GONZÁLEZ SALINERO, “La polémica antijudía en la Hispania tardoantigua y visigoda: resultados y perspectivas de una línea de investigación consolidada”, *Mainake*, nº 31, 2009, p. 123.

¹⁵³¹ L. GARCÍA IGLESIAS, *Los judíos en la España antigua*, Madrid, 1978, pp. 92 y ss; R. GONZÁLEZ SALINERO, “Presiones políticas sobre una incómoda minoría: los judíos en el África bizantina”, *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 31, 2010, pp. 9-34.

¹⁵³² Al respecto del caudal pecuniario de la comunidad judía en Lusitania remitimos a R. GONZÁLEZ SALINERO, “Los judíos y la gran propiedad en la Hispania tardoantigua: el reflejo de una realidad en la *Passio Mantii*”, *Gerión*, 16, 1998, pp. 437-450.

¹⁵³³ B. FRANCO MORENO, 2008, p. 204.

¹⁵³⁴ *IBIDEM*, pp. 186 y ss.

en el ejercicio de la administración y tal vez incluso involucrados en las empresas edilicias promovidas por la propia jerarquía eclesiástica¹⁵³⁵.

Al mismo tiempo es preciso tener en cuenta que la viabilidad de los contactos mercantiles referidos en las *VSPE* entre Mérida y otros enclaves mediterráneos habría sido posible en buena medida gracias a la acción de las comunidades judías, pues fueron estas quienes mayoritariamente asumieron el vacío que la administración romana había dejado en el apartado concerniente a la navegación marítima desde época bajoimperial¹⁵³⁶. En tales circunstancias cabe pensar que estas comunidades fueron las más aptas de cara a garantizar la perpetuación de los eventuales contactos con lugares como Siria, Jordania, Palestina o el Norte de África. Ello convertiría al colectivo hebreo en el principal instrumento vertebrador de las hipotéticas conexiones culturales mantenidas entre Emerita Augusta y el ámbito extra-peninsular al menos desde el inicio de la cuarta centuria.

En el apartado concerniente a la expresión artística, es preciso señalar que la mayor parte de los estudios realizados al respecto de los posibles orígenes judíos del primer arte cristiano se ha centrado casi de manera exclusiva en la licitud de las representaciones figurativas en el interior de los espacios sagrados. Así, el escaso protagonismo que la figura humana parece tener en la plástica hispánica realizada con posterioridad al siglo IV ha sido explicado con acierto a partir del posicionamiento doctrinal que la jerarquía eclesiástica peninsular comenzó a adoptar precisamente a lo largo de esta fase, y que quedaría plasmado en varias de las resoluciones conciliares que habrían de ser enunciadas en las centurias siguientes¹⁵³⁷. Las reiteradas fórmulas condenatorias que las iglesias hispanas emplearon para deslegitimar cualquier tipo de desviacionismo al respecto de los usos de la representación artística se basan en la más pura tradición de la ortodoxia veterotestamentaria, así como en las disposiciones previstas por la ley mosaica en contra de las prácticas idólatras. Sin embargo, y aun

¹⁵³⁵ No deja de resultar significativo el hecho de que el *xenodochium* de Mazona estuviera abierto también a los judíos. Ello nos lleva a pensar que las relaciones existentes entre judíos y cristianos en la Mérida del siglo VI no solamente fueron pacíficas, sino que también implicaron un importante grado de interpermeabilidad desde el punto de vista cultural y artístico. Para más información sobre este particular vid. J. ORLANDIS ROVIRA, “Hacia una mejor comprensión del problema judío en el reino visigodo-católico de España”, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XXVI. *Gli Ebrei nell'alto medioevo*, Spoleto, 1980, pp. 149-196; D. PÉREZ SÁNCHEZ, “Tolerancia religiosa y sociedad: los judíos hispanos”, *Gerión*, 10, 1992, pp. 275-286; y más recientemente las fundamentales conclusiones obtenidas por Raúl González Salinero en sus múltiples investigaciones a este respecto. Nuevamente al hilo del *xenodochium*, y de cara a valorar las posibles bases judías que pudieron haber condicionado la evergética cristiana de la tardoantigüedad, vid. F. LOEWENBERG, *From Charity to Social. The Emergence of Communal Institutions of the Support of the poor in Ancient Judaism*, Londres, 2001.

¹⁵³⁶ F. VERCAUTEREN, 1964, p. 398.

¹⁵³⁷ Véanse al respecto los cánones 2 del II Concilio de Braga, 16 del III Concilio de Toledo y 2 del XVI Concilio de Toledo.

aceptando el hecho de que la Iglesia asumiera todo este amplio bagaje teológico y consuetudinario –no exento a su vez de ciertas resonancias estoicas y sobre todo neoplatónicas-, cabría realizar una serie de puntualizaciones acerca de aquellos elementos característicos de la expresión plástica cristiana que derivaron de manera directa de una concepción propiamente judía en el aspecto concerniente al ejercicio de las artes.

En primer lugar hemos de tener en cuenta que los cristianos utilizaron las mismas fuentes textuales que los hebreos habían empleado para formular una noción concreta y tangible del Templo hierosolomitano¹⁵³⁸, de tal forma que en ambas religiones se parte de una base común a la hora de dotar de una condición sagrada a los espacios destinados al culto. El primer arte cristiano adopta a su vez una muy particular concepción mística del tiempo en la imagen cuyos orígenes se encuentran igualmente en el *Tanaj* hebreo, sobre todo en los libros de los llamados Profetas Mayores. El progresivo incremento que el impacto del mensaje contenido en los textos de Ezequiel, Daniel o Isaías produjo en la mentalidad de las comunidades hebreas mediterráneas con posterioridad a la Primera Guerra Judeo-Romana resultaría crucial de cara a elaborar una nueva concepción de la expresión artística del sentimiento religioso.

El contexto cultural profundamente sincrético que caracteriza a la segunda y a la tercera centuria de nuestra era favoreció con creces el trasvase de estas percepciones a un colectivo cristiano que habría de encontrar en el lenguaje del último helenismo la herramienta más idónea para empezar a fraguar sus propios códigos de representación. Por su parte, el arte judío realizado con posterioridad a las diásporas de los últimos años del siglo I, además de adquirir a su vez signos cada vez más plausibles de una inevitable helenización¹⁵³⁹, iniciaba a elaborar un discurso estético centrado nada menos que en la evocación de los espacios y de los objetos sagrados de la tradición mosaica. Ello se tradujo en una singular proliferación de representaciones del Templo de Jerusalén, del Arca de la Alianza, del Tabernáculo y de la Menorá que en un momento tan tardío como es el siglo VI habían pasado a convertirse en esquemas fijos y muy bien conocidos entre las principales comunidades hebreas asentadas en la cuenca mediterránea ¹⁵⁴⁰. Para entonces, la fusión entre los elementos más

¹⁵³⁸ J. M. HOPPE, 1993, p. 209; W. RORDORF, “La Bible dans l’enseignement et la liturgie des premières communautés chrétiennes”, C. MONDÉSERT (dir.), *Le monde grec ancien et la Bible*, Paris, 1984, pp. 69-94.

¹⁵³⁹ S. SCHWARTZ, *Imperialism and Jewish Society from 200 BCE to 640 CE*, Princeton, 2001, pp. 55 y ss.

¹⁵⁴⁰ J. M. HOPPE, 1987, p. 16, n. 38, 39 y 40.

característicos de la plástica judía post-diaspórica y aquellos propios de la cristiana se había completado casi por completo¹⁵⁴¹.

Dicha fusión no solamente implicó una mutualidad semiótica trasladable al dominio puramente iconológico, y que se explicaría a su vez mediante en el empleo de un sistema de significantes y significados parcialmente común a cristianos y a judíos¹⁵⁴², sino que también produjo una honda transformación en la perceptibilidad y en la inteligibilidad de la creación artística por parte de una audiencia constituida ya no por el espectador-vidente que define al mundo romano, sino por el espectador-creyente que demanda la tradición de las Sagradas Escrituras. Los códigos de representación elaborados durante siglos por la cultura judía condicionaron la aprehensión del tiempo, del espacio y de la imagen en la expresión artística cristiana. Las raíces hebreas de este arte contribuyeron de manera decisiva a la supremacía en el mismo de una estética basada en la profunda conceptualización que supone aceptar la presencia divina a partir de su ausencia¹⁵⁴³, en la apreciación del sigilo visual que conlleva la evacuación casi integral de cualquier sustento narrativo en el interior del templo, y en la asimilación de unos principios de contemplación de naturaleza estática, extática y expectante sustentados en todo momento sobre la acción de la palabra y sobre la puesta en escena del ritual litúrgico ante la comunidad de fieles.

La materialización artística de esta suerte de eclecticismo judeocristiano fraguado durante varios siglos debió ser singularmente manifiesta en un lugar como Mérida, habida cuenta sobre todo de las circunstancias históricas que hemos descrito con anterioridad, así como del alto grado de tolerancia y de cosmopolitismo que caracterizó a esta comunidad entre principios de la cuarta centuria y el declinar de la

¹⁵⁴¹ El punto álgido de los contactos culturales mantenidos entre judíos y cristianos, así como entre judíos y gentiles, puede situarse, al menos en Occidente, entre los siglos IV y V, A. BARCHIESI-A. SCHEIDEL, *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford, 2010, p. 779.

¹⁵⁴² Tal proceder explicaría en parte la relativamente temprana predisposición que la plástica cristiana mostró hacia la plasmación de elementos arquitectónicos tales como nichos, arquerías u otras visiones parciales de los edificios, así como hacia la representación de diferentes objetos destinados a usos litúrgicos, J. M. HOPPE, “Éléments pour une étude de l’esthétique de l’époque visigothique”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, VII, 1985, pp. 47-72. Asimismo, es preciso señalar que una buena parte del trasfondo simbólico susceptible de ser extraído de la ornamentación vegetal destinada a guarnecer espacios de culto cristiano desde época tardoantigua encuentra sus orígenes en las distintas acepciones que la tradición hebrea hubo asignado a las diferentes especies de plantas, A. M. QUIÑONES COSTA, 1995, p. 138. Por esta razón consideramos que el empleo de determinadas fórmulas iconográficas por parte de los cristianos estuvo profundamente relacionado no solo con los usos decorativos y escenográficos propios de la tradición grecorromana, sino también con las diferentes adecuaciones semiológicas que las comunidades judías más helenizadas habían articulado sobre aquellos mismos referentes plásticos durante los primeros siglos de nuestra era.

¹⁵⁴³ A este respecto remitimos a *Éxodo*, 33, 18-20 y a los comentarios sobre el mismo pasaje contenidos en J. Y. LACOSTE, *Histoire de la Théologie*, Paris, 2009, pp. 27 y ss.

sexta¹⁵⁴⁴. Dicha realidad, no obstante, ofrece un agudo contraste con respecto del panorama socio-religioso que parece ser definitorio de la Hispania del siglo VII¹⁵⁴⁵, y que tal vez haya constituido un considerable obstáculo de cara a conferir a la ascendencia judía del arte de esta época la relevancia y la gravedad que ésta está aún por demandar.

De tal forma, hemos de considerar que en la genealogía visual de las creaciones escultóricas emeritenses existe un profundo sustrato hebreo que rebasa el mero trasvase de fórmulas iconográficas, y que se erige en sí mismo como un elemento ineludible de cara a explicar la revolución que supuso la experiencia perceptiva de la plástica cristiana durante la tardoantigüedad. Dicha plástica, que comporta una considerable omisión del componente figurativo en el interior de los recintos sagrados, participa a su vez de unos códigos de asimilación de la representación artística que no pueden entenderse sin el gradiente de trascendentalismo que la espiritualidad hebrea proyectó sobre el vocabulario visual de la tradición helenística. Asimismo, y tal y como podremos comprobar más adelante, la concepción y la planificación de la experiencia perceptiva que a nuestro parecer promovieron los grandes obispos emeritenses no difirió en esencia de aquella que en esta misma dirección había postulado toda la cosmovisión veterotestamentaria.

¹⁵⁴⁴ Debemos incluso barajar la posibilidad de que individuos de raza hebrea integrasen el obrador emeritense durante el período que nos ocupa, habida cuenta fundamentalmente del considerable número de artesanos judíos activos entonces en la ciudad, B. FRANCO MORENO, 2008, p. 178. Esta misma circunstancia puede ser constatada en otros lugares del Mediterráneo al menos entre los siglos V y VII. Vid. al respecto M. A. ELVIRA BARBA, “Cosmas Indicopleustes, un viajero atípico”, en M. CORTÉS ARRESE (coord.), *Caminos de Bizancio*, Cuenca, 2007, p. 121; A. PERTUSI, 1964, pp. 94-95.

¹⁵⁴⁵ Tal y como ya habíamos tenido ocasión de comentar, todas las fuentes coinciden en revelar la existencia de una convivencia pacífica entre judíos y cristianos en Mérida al menos hasta época de Mazona. Sin embargo, es muy probable que a lo largo del siglo VII la ciudad se viera condicionada por las diferentes disposiciones de carácter antisemita que emanaban desde Toledo. Dichas disposiciones, que llegaron a adquirir tintes de persecución política y jurídica –singularmente elocuentes a este respecto son las medidas adoptadas por el XVIII Concilio de Toledo–, fueron alentadas en esencia por la monarquía y por la alta clero capitalina. Vid. J. L. LACAVE RIAÑO, “La legislación antijudía de los visigodos”, *Simposio Toledo Judaico*, t. I, Toledo, 1973, pp. 29-42; L. GARCÍA IGLESIAS, “Motivaciones de la política antijudía del Reino Visigodo en el siglo VII”, *Memorias de Historia Antigua*, nº 1, 1977, pp. 257-268; J. ORLANDIS ROVIRA, “Hacia una mejor comprensión del problema judío en el reino visigodo-católico de España”, *Settimane di Studio sugli Ebrei nell’Alto Medioevo*, XXVI, Spoleto, 1980, pp. 149-196; D. PÉREZ SÁNCHEZ, “Tolerancia religiosa y sociedad: los judíos hispanos”, *Gerión*, nº 10, 1992, pp. 275-286; J. COLOMINA TORNER, “El antijudaísmo hispanovisigodo y sus posibles ecos en los textos litúrgicos e ildefonsianos”; C. DEL VALLE RODRÍGUEZ (ed.), *La Controversia judeocristiana en España (desde los orígenes hasta el siglo XIII): homenaje a Domingo Muñoz León*, Madrid, 1998, pp. 171-190; R. GONZÁLEZ SALINERO, “Un antecedente: la persecución contra los judíos en el Reino Visigodo”, G. ÁLVAREZ CHILLIDA-R. IZQUIERDO BENITO (coords.), *El antisemitismo en España*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 57-88.

2.3. La memoria visual de la subcultura.

Hace ya varias décadas que Ranuccio Bianchi Bandinelli destacó la importancia de lo que él mismo definió como “Arte Plebea” en las realizaciones plásticas del final de la Antigüedad¹⁵⁴⁶. Para el insigne arqueólogo italiano este arte “plebeyo”, que había existido con anterioridad al arte romano de carácter oficial, fue “colonizado” por aquel durante época republicana y altoimperial. Sin embargo, una vez que dicha oficialidad comenzó a dar muestras de evidente deterioro desde una perspectiva tutelar, ésta fue incapaz en consecuencia de sostener la fuerza centrífuga de los usos, códigos y medios de expresión artística acopiados durante siglos por el imaginario popular. Ello habría de suceder en época bajoimperial, precisamente en un momento en el cual el arte oficial promovido por el Imperio comenzaba adolecer de un eclecticismo hasta entonces nunca visto, fruto a su vez, siempre según Bandinelli, de una sobresaturación a gran escala de referentes visuales en toda la cuenca mediterránea¹⁵⁴⁷.

El debate abierto al respecto de estas teorías continúa vigente a día de hoy. No obstante, es preciso señalar que las principales líneas argumentales que se han desprendido de este discurso tal vez hayan privilegiado más la aprehensión del “arte plebeyo” como un elemento dialécticamente opuesto y externo al arte promovido por la oficialidad¹⁵⁴⁸ – y por lo tanto como un arte que hoy podría ser definido como contracultural-, y no tanto como un factor englobado y hasta cierto punto tutelado por aquélla. Es precisamente por este motivo por el cual nosotros hemos optado por definir a las manifestaciones características del arte popular como un lenguaje integrante de la subcultura, en tanto que ésta no se presenta como opuesta a la cultura dominante, sino que queda siempre inscrita en el seno de la misma¹⁵⁴⁹. Según nuestro parecer, en el caso concreto de los repertorios visuales que caracterizan a la escultura emeritense, este tipo de manifestaciones se inscriben en el complejo, sutil y al mismo tiempo deliberado proceso de integración que la cultura dominante promovió al respecto de lo que hemos venido definiendo como “folklore ornamental”.

Mientras que a lo largo del siglo III, la plástica oficial romana de derivación helenística quedó cada vez más aferrada a un discurso artístico en esencia hermético e

¹⁵⁴⁶ R. BIANCHI BANDINELLI, “Arte Plebea”, *Dialoghi di Archeologia* I, 1967, pp. 7-19.

¹⁵⁴⁷ IDEM, 1981, pp. 11 y 26.

¹⁵⁴⁸ J. ELSNER, *Art and the Roman viewer: the transformation of art from the pagan world to christianity*, Cambridge University Press, 1995, p. 7.

¹⁵⁴⁹ Esta misma apreciación del elemento subcultural en tanto integrante de la cultura dominante se encuentra implícita en el término “sub-antiguo”, utilizado por Roberto Coroneo al respecto de la escultura realizada en Italia entre los siglos IV y V, R. CORONEO, 2005, p. 65.

inmovilista, en las creaciones de la cuarta centuria se aprecia ya con innegable clarividencia la irrupción de nuevas fórmulas decorativas que habían pasado prácticamente inadvertidas para la tradición clásica, pero que sí habían sido recogidas sin embargo por la plástica provincial del Imperio desde hacía varias décadas. En el siglo V el acoplamiento de estas de unidades ornamentales –discos solares, ruedas, flores hexapétalas, etc. – a las creaciones promovidas por las élites en Occidente es ya una evidencia que puede constatarse en todo tipo de superficies y materiales.

Así, llegados al siglo VII la proliferación de esta clase de recursos en la decoración llega a ser tal que la mayor parte de ellos han llegado a ser identificados en numerosas ocasiones con las realizaciones artísticas propias de los grupos étnicos germanos, singularmente con aquellas del pueblo visigodo. A nuestro parecer, empero, para un momento tan tardío como es la séptima centuria, el desarrollo de estas fórmulas se encontraba en la cima de una escala evolutiva cuyos orígenes se remontan a varios siglos atrás. Tal y como habíamos tenido ocasión de defender con anterioridad, la mayor parte de este acervo visual, de cariz fundamentalmente geométrico, estaba presente en Eurasia y en el ámbito peri-Mediterráneo desde época inmemorial, y nunca llegó a ser abandonado, ni siquiera en aquellos momentos en los cuales el arte griego o el arte romano hubieron alcanzado sus mayores cotas de excelencia, de amplitud geográfica o de capilaridad social.

Ya en su día Puig i Cadafalch trató de poner en valor el significado intrínseco de esta clase de manifestaciones estéticas en las sociedades antiguas, citando para ello a M. Capitán, para quien “la etnografía demuestra que la decoración por el placer de la vista es un proceso evolucionado y tardío (...) Entre todos los pueblos primitivos no hay ninguna figura gráfica que no tenga un significado querido y a menudo un valor religioso y mágico”¹⁵⁵⁰. En este sentido Puig aludía al carácter sobrenatural que le fue asociado a este léxico ornamental desde épocas remotas en la Península Ibérica¹⁵⁵¹, lo cual explicaría la presencia del mismo incluso durante época romana en las estelas procedentes principalmente del Noroeste peninsular. Habida cuenta de esta circunstancia, consideramos que la presencia de estas unidades ornamentales en la escultura emeritense fundamentalmente a partir de la cuarta centuria, y la convivencia de las mismas con un vocabulario propio de la alta cultura en los siglos que estaban por venir, puede ser explicada desde una doble vertiente.

¹⁵⁵⁰ J. PUIG I CADAFAALCH, 1961, p. 53, n. 3.

¹⁵⁵¹ IBIDEM, pp. 48 y ss.

En primer lugar estimamos lícito barajar la posibilidad de que estas fórmulas del folklore ornamental fueran de uso común durante época romana entre las diferentes subculturas del área lusitana. Es muy probable que la recurrencia a este vocabulario, prerromano las más de las veces, resultara frecuente en los ámbitos domésticos propios de las clases populares, entre las cuales se ha constatado una mayor resistencia no solamente hacia la romanización¹⁵⁵², sino también hacia la asimilación del discurso artístico dominante promovido por la oficialidad. Entre estos colectivos, muchos de ellos aferrados a creencias y a códigos de representación de cariz ancestral¹⁵⁵³, fórmulas tales como las ruedas, los discos solares o las flores hexapétalas quedaban englobados en una ideosfera en la cual a estos sencillos iconotipos les hubieron sido asociadas propiedades mágicas, profilácticas y talismánicas desde tiempos inmemoriales. Ello explicaría por ejemplo, la existencia de estos elementos en áreas y superficies de acceso –jambas y dinteles– presentes ya sea en el ámbito doméstico como en el funerario en la propia Península Ibérica, tal y como apuntara en su día Puig i Cadafalch¹⁵⁵⁴.

Así, una vez que el cristianismo terminó convirtiéndose en la religión mayoritaria de la Lusitania urbana, una de las maniobras que la Iglesia llevó a cabo fue la de tutelar la plasmación material de estas creencias colectivas. Para ello no encontró mejor manera que incorporar estas últimas a su propia prédica visual, de tal manera que la presencia del folklore ornamental en la plástica cristiana emeritense puede ser explicada desde una motivación meramente ideológica. Así pues, la fagocitación de estos recursos por parte del arte oficial post-romano formaría parte de una maniobra consciente destinada a soterrar el componente pagano asociado a tales iconotipos, en un momento en el cual, no lo olvidemos, la nueva religión mayoritaria necesitó ampliar la audiencia de su discurso visual, englobando en ella especialmente a las clases menos instruidas y en general a todos aquellos colectivos susceptibles de padecer el influjo del tan vasto como endémico corolario de creencias pre-cristianas que aún habrían de seguir vigentes incluso tras la desaparición del Estado Visigodo.

Al mismo tiempo, es preciso señalar que la proliferación de estos elementos encuentra un singular acomodo entre los procesos tecnológicos y entre los preceptos estéticos propios de las sociedades tardoantiguas. Por una parte, consideramos que el

¹⁵⁵² Vid. al respecto J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, “Rechazo y asimilación de la cultura romana en Hispania (siglos IV y V)”, *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien. Travaux du VIe Congrès International d’Études Classiques*, Bucarest-Paris, 1976-b, p. 81.

¹⁵⁵³ J. E. SALISBURY, *Iberian Popular Religion to 600 BC to 700 AD: Celts, Romans and Visigoths*, Nueva York-Toronto, 1985, pp. 92 y ss.

¹⁵⁵⁴ J. PUIG I CADAFALECH, 1961, p. 53.

singular desarrollo experimentado por el folklore ornamental a lo largo de estos siglos se encuentra íntimamente ligado a los procesos de industrialización y de estandarización que los repertorios decorativos padecieron desde la cuarta centuria en todo el ámbito mediterráneo. De la misma manera, una buena parte de los motivos existentes en los repertorios decorativos de la subcultura se aclimató sin demasiados problemas al gusto estético de la época –incluso a aquel de las clases altas–, proclive al resalte de la ambigramaticalidad formal y a la reiteración *ad infinitum* de un único sintagma ornamental. Igualmente, y dentro de esta misma tesitura, consideramos que todos estos repertorios mantuvieron la condición profiláctica y teúrgica que la memoria colectiva les había asignado durante siglos¹⁵⁵⁵. Fue precisamente por este motivo por el cual la Iglesia trató de recontextualizarlos desde un punto de vista conceptual en el espacio de representación cristiano, de tal forma que una buena parte del sustrato artístico propio de la subcultura habría de pasar a engrosar el léxico ornamental que caracterizó a las creaciones escultóricas realizadas durante la época hispanovisigoda tanto en Mérida como en otros centros de producción de la Península Ibérica.

2.4. La oralidad, elemento de cohesión del sustrato cultural.

El bagaje cultural que hemos tenido ocasión de analizar hasta el momento presente en tanto elemento conformante del ideario que subyace en las realizaciones artísticas emeritenses habría de encontrar en la oralidad su principal elemento dinamizador y cohesionador. Los diferentes procesos de enculturación, mediante los cuales se perpetuó la memoria colectiva en el tránsito de la Antigüedad a la Alta Edad Media, fueron posibles gracias fundamentalmente a la transmisión de la misma a través de la acción de la palabra, que adoptó a su vez forma de relato, de leyenda, de descripción, de canto o de plegaria. Dicha oralidad, sin cuya acción sería imposible comprender íntegramente la revolución que supuso el arte cristiano en la sociedad de la época¹⁵⁵⁶, nos es, por desgracia, muy poco conocida.

Cabe pensar sin embargo que en tales procesos de intercambio verbal se gestó un imaginario colectivo, un ideario común que determinó el aprendizaje perceptivo de toda la comunidad. Igualmente, la oralidad constituyó en sí misma un inmejorable punto de encuentro entre la alta y la baja cultura, al tiempo que supuso una vía de

¹⁵⁵⁵ B. FILOTAS, *Pagan Survivals, Superstitions and Popular Cultures in Early Medieval Pastoral Literature*, Toronto, 2005, p. 80 y pp. 91 y ss.

¹⁵⁵⁶ J. ELSNER, 1995, p. 7.

acceso y de conservación de la memoria común más remota. El imaginario no visible resultante de esta inferencia habría de dotar de significado a los espacios arquitectónicos, así como a los programas ornamentales en ellos contenidos, los cuales se encontrarían más o menos sujetos a determinados mecanismos de activación semiológica regidos por la existencia de innumerables *topoi* relativamente accesibles a todos los estamentos sociales.

Del apego hacia esta cultura oral, así como a la proyección de la misma hacia la aprehensión perceptiva del espacio sagrado nos da buena nota la propia cultura escrita desde el final de la Antigüedad. Prueba de ello la encontramos, por ejemplo, en el Himno III de Prudencio, dedicado a Santa Eulalia de Mérida. En él el autor calagurritano pone de manifiesto la importancia del componente visual asociado a un edificio –el primitivo tumulus dedicado a la mártir emeritense– que muy probablemente ni si quiera llegara a ver¹⁵⁵⁷. No cabe duda de que las composiciones literarias de esta índole, deliberadamente revestidas de una pátina de legendarismo rayano en lo sobrenatural, estaban encaminadas a la exaltación de un santo, de una sede episcopal o de un edificio concreto ante una audiencia potencialmente masiva. En este sentido, la obra de Prudencio, por completo adyacente a los canales de transmisión propios de la oralidad, supuso en cierta medida una suerte de democratización de la literatura descriptiva de época grecolatina, que en aquellas mismas fechas seguía siendo practicada en ámbitos más restringidos entre otros por Merobaudes, Ausonio o Sidonio Apolinar.

En este sentido cabe destacar que el cristianismo terminó trasformando el componente literal que había definido al arte romano en su propio beneficio¹⁵⁵⁸. Es en dicho contexto donde mejor puede comprenderse el auge de la *ekphrasis* bizantina especialmente a lo largo del siglo VI¹⁵⁵⁹, así como el de otras prácticas literarias menos conocidas tales como la *synkrisis* o comparación, cuyo importante componente visual, así como su condición a medio camino entre el testimonio oral y el escrito determinaron considerablemente la formación perceptiva de todo tipo de audiencias¹⁵⁶⁰. Idénticas intenciones subyacen en las *VSPE*, tal vez por la notable influencia que en su autor ejerció Gregorio de Tours. Las *VSPE*, innegablemente destinadas al gran público tal como ya habíamos tenido ocasión de señalar en otro lugar, se constituyen como un

¹⁵⁵⁷ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 181.

¹⁵⁵⁸ J. ELSNER, 1995, pp. 221 y ss.

¹⁵⁵⁹ A. BRAVO GARCÍA, 1997, p. 57. Vid. supra p. 561, n. 1476.

¹⁵⁶⁰ En general E. AUERBACH, *Literary Language and its Public Use in Late Antiquity and in the Middle Ages*, Londres, 1965.

elogio a la ciudad de Mérida y a sus obispos, cuya instrumentalización solamente se hace plausible a través de la tradición oral, verdadero instrumento conformante de la actitud de la comunidad emeritense hacia las manifestaciones artísticas. Incluso a finales del siglo VII, en un momento en el cual esta popularización que el cristianismo ejerció mediante la oralidad sobre la antigua literalidad de tradición romana empezaba a decaer¹⁵⁶¹, encontramos en Lusitania una obra como la ya aludida *Passio Mantii*. Ella misma supone, en palabras de Raúl González Salinero, el punto culminante de una “teología de la magnificencia material”, reflejada en la plasmación de una arquitectura edificante, simbólica y conceptualmente sublime¹⁵⁶².

De tal manera, consideramos oportuno barajar la posibilidad de que en la transmisión oral de narraciones, descripciones, leyendas y relatos de muy distinta índole se encontrara una buena parte de las claves conducentes al entendimiento de los elementos representados en la escultura decorativa de la época. Al mismo tiempo, esta oralidad generó una suerte de identidad colectiva mediante la cual las comunidades cristianas no tardaron en adoptar un significativo grado de cohesión cultural. Mucho se ha hablado acerca de los conceptos de etnia, de raza o de nación en tanto elementos aglutinantes de las identidades colectivas en época hispanovisigoda, mas como muy bien ha señalado Gisela Ripoll, habría que evaluar con detenimiento el papel desempeñado por otros factores tales como la religión, la legislación o el lenguaje a la hora de individualizar aquellas estrategias mediante las cuales se accionó un complejo mecanismo destinado a delinear distintos patrones de diferenciación social¹⁵⁶³. Por nuestra parte estimamos conveniente incluir entre estos factores la creación y el pertinente desarrollo de determinados códigos visuales colectivos, pues estos últimos formaron parte sin lugar a dudas del proceso de cristianización en la Península Ibérica, definido en palabras de Rosa Sanz como un “proceso de alienación entre el individuo y la sociedad creencial”¹⁵⁶⁴.

Todas aquellas maniobras encaminadas a la afirmación y a la exteriorización material del ideario de los distintos colectivos debieron estar a la orden del día en la comunidad emeritense a lo largo de los siglos que nos ocupan, especialmente entre la segunda mitad del siglo VI y los primeros años del VII, momento en el cual tuvo lugar la convivencia de dos obispados en la ciudad, uno arriano y otro católico. No podemos

¹⁵⁶¹ M. BANNIARD, *Viva voce: communication écrite et communication orale du IVe au IXe siècle en Occident Latin*, Paris, 1992, p. 519.

¹⁵⁶² R. GONZÁLEZ SALINERO, 2009-a, pp. 12 y 26.

¹⁵⁶³ G. RIPOLL LÓPEZ, 1999-b, p. 407.

¹⁵⁶⁴ R. SANZ SERRANO, 1989, p. 366.

olvidar que el arrianismo constituyó en sí mismo un elemento distintivo de la etnia goda, ni tampoco el hecho de que toda manifestación visual destinada a la escenificación de la identidad colectiva contribuía a afirmar la esencia de esta última mediante un proceso basado en una sencilla disyuntiva: inclusión-exclusión¹⁵⁶⁵. Por ende, en una realidad urbana en la cual la figura del obispo es indisociable de la propia ciudad, y en consecuencia de todo acto creativo dirigido a la dignificación material de la misma, cabe pensar que la producción escultórica destinada al embellecimiento de los recintos sagrados debió reflejar la intención de recrear una suerte de supra-identidad de naturaleza abarcante puesta en marcha desde la militancia en el catolicismo, postulada durante estos años como una auténtica vía de regeneración social.

De tal forma, y al igual que en la Mérida de época visigoda el obispado niceísta local encontró en el monopolio del culto a la mártir Eulalia un elemento de identificación y de distinción social¹⁵⁶⁶, es lícito aceptar que esos mismos parámetros de inclusión en el colectivo fueran proyectados sobre las distintas escenificaciones litúrgicas y paralitúrgicas, y en última instancia sobre la decoración contenida en el interior de los templos de confesión católica. Por esta misma razón consideramos que la alta cléricatura emeritense intentó elaborar un vocabulario visual de vocación marcadamente ecumenicista en el cual, mediante la acción aglutinante ejercida a través de la oralidad y en pos de hacer prevalecer su prestigio sobre el episcopado arriano, tuvieran cabida todos aquellos remanentes icónicos propios del pasado romano, de la tradición popular y de la adyacencia cultural que supuso el judaísmo.

Asimismo, consideramos que en la planificación de los programas escultóricos emeritenses puede advertirse la intención manifiesta en el obispado católico a la hora de erigirse como guía de su grey de cara a preparar a esta última para asimilar y afrontar un Final de los Tiempos que, no lo olvidemos, era tenido como un acontecimiento presumible a efectos inmediatos en la mentalidad colectiva de la época. Por esta misma razón consideramos que los templos, así como la decoración en ellos albergada, funcionaron hasta cierto punto como un elemento sinonímico a pequeña escala de la Historia de la Salvación. La recreación de esta última, como en seguida veremos, se vio de nuevo determinada en gran medida por una cosmovisión genuinamente veterotestamentaria.

¹⁵⁶⁵ M. R. VALVERDE CASTRO, 1999, p. 124; J. I. ALONSO CAMPOS, 1986, p. 151.

¹⁵⁶⁶ S. CASTELLANOS GARCÍA, 1996-a, pp. 78-79; P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, 2003, p. 136.

3. Propuesta para una interpretación estética e ideológica de los testimonios escultóricos.

Trataremos de analizar en el presente apartado cuáles fueron, a nuestro juicio, todos aquellos elementos que en mayor o en menor medida pudieron haber dotado de un hipotético significado a la producción escultórica emeritense. En primer lugar es preciso señalar que cualquier interpretación iconográfica de carácter asociacionista o especulativo que podamos aprehender del análisis de los distintos elementos ornamentales no debe ser tomada como definitiva a tenor de las carencias documentales a las que ya hemos aludido en otras ocasiones. Habida cuenta de dicha circunstancia, estimamos por completo inviable tratar de elaborar teóricas recreaciones de programas o de conjuntos iconográficos que tengan un valor de sistema, sobre todo si consideramos que ni siquiera conocemos a ciencia cierta cuál fue el emplazamiento original de las piezas en el interior de los templos o de otros espacios arquitectónicos. Hemos de asumir pues que la ausencia de estas claves, tanto contextuales como conceptuales, convierten a cualquier interpretación que podamos realizar de los restos escultóricos en un planteamiento meramente conjetural, al menos a día de hoy.

Por ello, nuestra intención no es otra que tratar de dotar de un significado generalizador a dichos restos a partir de aquellos datos que conocemos al respecto de la *Weltanschauung* de la época, los cuales hemos tenido ocasión de analizar a lo largo de las páginas precedentes. Creemos que a pesar de que la mayoría de ellos poseen un carácter sesgado y se prestan a una lectura harto caleidoscópica, una asimilación global de los mismos puede contribuir, al menos de manera parcial, al conocimiento de las motivaciones ideológicas que determinaron la creación, percepción y apreciación de la escultura ornamental realizada en Mérida durante los siglos de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media.

3.1. En busca de un *esprit du temps* propio del Antiguo Testamento.

De la misma manera que la ciudad romana había sido concebida como un proskenion destinado a representar el guión escrito por y para una ideología propia de

la *maiestas imperii*¹⁵⁶⁷, la ciudad cristiana se convirtió en un lugar para la ritualización de un guión establecido sobre la base de la recreación de la sociedad, sacralizada de manera omnímoda, que retrata el Antiguo Testamento. La aceptación de esta hipótesis conlleva aceptar que el colectivo emeritense, sobre todo en su fase más visible de cristianización, y en tanto constituyente de uno de los enclaves urbanos más desarrollados culturalmente en Hispania entre el final de la dominación imperial y el sometimiento de la sede a la autoridad de Toledo, ejemplificó con singular clarividencia la puesta en marcha de unos mecanismos ideológicos conducentes a la identificación de la ciudad con la sociedad descrita en el imaginario bíblico. En dicha recreación el templo, o mejor dicho, los templos, debieron desempeñar un papel fundamental, y junto a ellos toda escenificación visual llevada a cabo en su interior.

Ya María Cruz¹⁵⁶⁸ y Jean-Marie Hoppe¹⁵⁶⁹, y más tarde Barroso y Morín¹⁵⁷⁰ habían tomado buena nota de determinados aspectos concernientes a dicha particularidad. Por nuestra parte no cabe sino mostrarnos de acuerdo en líneas generales con los citados investigadores a este respecto y tratar de completar este mismo posicionamiento interpretativo a lo largo del presente epígrafe. Son muy numerosos los indicios que, textuales o no, nos llevan a pensar que en las más cimeras sedes episcopales hispanas existió la voluntad manifiesta de interpretar la realidad urbana, así como la auto-percepción del colectivo en el devenir histórico, en clave veterotestamentaria. De la misma manera que Eusebio de Cesarea había iniciado su *Historia Eclesiástica* en tiempos de Abraham, algunas décadas más tarde el escritor hispano Paulo Orosio no dudaría en remontar el origen de sus *Historiae* a Adán. Un acontecimiento a priori tan superficial como este último no debe ser pasado por alto, como tampoco debe serlo la vinculación artística de esta época al mundo hebreo a la que tuvimos ocasión de referirnos, o la sorprendente proliferación de escenas del Antiguo Testamento en la plástica hispana de aquellos siglos con respecto de la temática neotestamentaria, mucho menos numerosa a efectos cuantitativos. Las analogías existentes entre la comunidad de fieles descrita en el Antiguo Testamento y la realidad estamental característica de aquellas urbes en las que se desarrolló una práctica del cristianismo de marcado carácter triunfalista y militante no se quedaron en

¹⁵⁶⁷ J. L. JIMÉNEZ SALVADOR, “Los escenarios de representación en las ciudades romanas en Hispania”, S. F. RAMALLO ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, p. 379.

¹⁵⁶⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 292.

¹⁵⁶⁹ J. M. HOPPE, 1987.

¹⁵⁷⁰ J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, 2001, pp. 292 y ss.

un plano puramente teórico, sino que llegaron a proyectarse hacia varias esferas de la vida cotidiana y, cómo no, de la escenificación del ritual litúrgico.

De tal forma, en el mero acto del traslado o de la custodia de reliquias se encuentra un profundo grado de evocación de toda la fraseología sacra que envuelve al Arca de la Alianza a lo largo del Pentateuco, y lo mismo podríamos decir, por ejemplo, de las distintas prácticas destinadas a la presentación y entrega de ofrendas ante el santuario. En el caso hispano, este nivel de correspondencia se torna especialmente elocuente si tenemos en cuenta que existen muchas posibilidades de que la unción regia, claramente inspirada en el ceremonial descrito en la Biblia para dotar de legitimación a los reyes de Israel tal y como se describe en Samuel 16, fuera aplicada por primera vez en Occidente sobre la persona de los monarcas visigodos¹⁵⁷¹. A nuestro parecer este tipo de intenciones de naturaleza emuladora no fueron introducidas en la Península por los grupos de etnia germana, sino que habían permeabilizado de manera paulatina al menos desde la cuarta centuria, en parte a causa de la fuerte influencia ejercida por el pensamiento agustiniano entre los primeros cristianos hispanorromanos. La voluntad de reproducir en el presente una sociedad a imagen y semejanza de la descrita en la Biblia se torna en la obra del obispo de Hipona casi una obsesión¹⁵⁷². Por ello no es de extrañar que las principales figuras del cristianismo hispano desde principios del siglo V muestren una actitud análoga. Basten la obra de Hidacio y especialmente la de Paulo Orosio para constatar dicha realidad. Así las cosas, y llegados a la segunda mitad del siglo VI, cabe pensar que este modo de aprehender el mundo estaba profundamente enraizado entre los estamentos dirigentes del catolicismo peninsular¹⁵⁷³. Es por esta razón por la cual en el III Concilio de Toledo, Recaredo es descrito con las virtudes propias de un rey de Israel. A pesar de que fue San Isidoro quien se encargó de dotar a este pensamiento de toda su enjundia doctrinal, tratando de solidificar los cimientos del nuevo Estado sobre la base de una sociedad sacralizada de filiación judaica ¹⁵⁷⁴, esta misma idea se aprecia con singular clarividencia en la Mérida de Paulo, Fidel y Mazona que describen las VSPE.

¹⁵⁷¹ A. BARBERO DE AGUILERA, 1992, pp. 56 y ss.

¹⁵⁷² D. VERKERK, 2004, p. 36.

¹⁵⁷³ El interés mostrado por parte de los miembros de la alta cléricatura hispana de respecto del Antiguo Testamento se remonta al siglo IV, y más concretamente a la obra de Gregorio de Elvira. Los escritos de Justo de Urgel y de San Martín de Braga constituyen un buen ejemplo de hasta qué punto la emulación del *esprit du temps* propio del Antiguo Testamento se había convertido en uno de los principales ejes de la doctrina de los padres de la Iglesia hispanovisigoda en el transcurso de la sexta centuria, precisamente en la antesala de la sublimación que de esta misma teoría llevará a cabo Isidoro de Sevilla.

¹⁵⁷⁴ A. BARBERO DE AGUILERA, 1992, pp. 19 y 104.

Visto lo cual, consideramos que existen argumentos más que suficientes como para poder afirmar que la sociedad emeritense, especialmente aquella tutelada por los tres grandes obispos de finales del siglo VI, fue pionera en Hispania en llevar a cabo la dinamización fehaciente de estos postulados evocadores. A tenor de estas circunstancias cabría pensar que los líderes espirituales de Emerita Augusta trataron de proyectar un organigrama alegórico programable desde Antiguo Testamento hacia todos los dominios tangibles de la realidad, y desde luego hacia la propia percepción que de ellos mismos se quiso dotar a la feligresía de la metrópoli¹⁵⁷⁵. Por esta misma razón consideramos que todas aquellas manifestaciones artísticas que, promovidas por los mitrados, estuviesen encaminadas al enaltecimiento de la ciudad, hubieron de atender a estas mismas motivaciones, en la medida en la cual el Antiguo Testamento constituye, en términos semióticos, una expresión retórica que contiene al Nuevo¹⁵⁷⁶. Al mismo tiempo, el imaginario del Antiguo Testamento proporcionaba un soporte visual completamente solemne, sinóptico, mayestático y sublime frente al cariz en esencia prosaico y didáctico que, excepción hecha del libro del Apocalipsis, caracteriza al Nuevo. Acorde a este entramado sinonímico, la comunidad cristiana de Mérida hubo de percibirse a sí misma como un nuevo pueblo de Israel que, tutelado por sus adalides espirituales -delineadores a su vez de un plan salvífico manifiesto también en el apartado visual- se preparaba para afrontar el advenimiento del Mesías y el consecuente Final de los Tiempos.

El hallazgo en Mérida de una pequeña pieza de mármol que contiene lo que parece ser un breve fragmento del salterio¹⁵⁷⁷ bien puede ser un indicio coherente del apego que la comunidad local manifestó hacia las fórmulas rituales contenidas en el Antiguo Testamento. A pesar de que este dato deba ser atendido como un elemento meramente episódico y circunstancial, tal vez esté en grado de servirnos para tomar conciencia una vez más de que existía un tan amplio como complejo entramado de correspondencias entre el Antiguo Testamento y la realidad presente en el pensamiento cristiano desde el final de la Antigüedad. Mientras que San Agustín equiparaba la edificación de una iglesia a la construcción del Arca de Noé en tanto

¹⁵⁷⁵ Nuevamente será en la obra de Isidoro de Sevilla donde mejor puedan apreciarse estas maniobras destinadas a derramar el alegoricismo veterotestamentario sobre casi cualquier ámbito de la realidad presente, tal y como puede apreciarse en sus *Quaestiones in Vetus Testamentum*, y sobre todo en *De Ecclesiasticis Officiis*, donde el pensamiento del mitrado hispalense se muestra profundamente influido por los postulados metafóricos enunciados en el Eclesiastés, R. GONZÁLEZ SALINERO, 2009-a, p. 22.

¹⁵⁷⁶ U. ECO, 1997, p. 80.

¹⁵⁷⁷ H. GIMENO PASCUAL, 2009, p. 39, fig. 5.

recinto material para la salvación del género humano¹⁵⁷⁸, el número de analogías establecidas por los comentaristas de la época entre la fabricación y custodia del Tabernáculo o del Arca de la Alianza y los principales elementos constituyentes del mobiliario litúrgico cristiano¹⁵⁷⁹ resultarían difícilmente abarcables en el presente trabajo, habida cuenta del impacto que en estas comunidades produjo el mero anhelo de viabilizar en la medida de lo posible una recreación ideal del templo hierosolomitano en sus respectivos espacios destinados al culto¹⁵⁸⁰. Esta serie de intenciones evocadoras generaron a su vez todo un imaginario artístico de cariz abarcante que, no exento de tintes enciclopedistas¹⁵⁸¹, ayudaría a explicar la proliferación en los programas de escultura ornamental de elementos tales como son determinados conjuntos vegetales, fórmulas alusivas a la iconografía arquitectónica, o unidades decorativas que tratan de imitar enjambres y piezas de orfebrería.

Sin embargo, tal vez el elemento más significativo que el cristianismo tardoantiguo tomó de la doctrina veterotestamentaria a la hora de determinar el carácter y la configuración de la escultura ornamental contenida en los templos de su promoción se encuentre en los siguientes pasajes del Éxodo:

“Me harás un santuario y yo habitaré en medio de ellos”

Éxodo, 25-8.

“La nube del Señor se posaba de día sobre el tabernáculo, y durante la noche brillaba con fuego a la vista de toda la casa de Israel en todas las etapas del viaje”

Éxodo, 40, 38.

En sendos momentos se alude a la comparecencia de Dios en el Templo en términos de inmaterialidad, pero al mismo tiempo de perceptibilidad. Consideramos que esta noción es básica para entender cuáles fueron las principales intenciones que rigieron la elaboración de los programas de escultura arquitectónica destinados al embellecimiento de los recintos sagrados emplazados en Mérida.

La necesidad de representar la presencia desde la inmaterialidad en esta fase de la expresión artística cristiana entronca al mismo tiempo con una serie de intenciones

¹⁵⁷⁸ R. GONZÁLEZ SALINERO, 2009-a, p. 17.

¹⁵⁷⁹ Jean-Marie Hoppe llegó incluso a sugerir la posibilidad de que la pieza de emeritense CV-182 fuese un elemento hasta cierto punto evocador del Arca de la Alianza en el Templo de Jerusalén, J. M. HOPPE, 1987, p. 19.

¹⁵⁸⁰ En general W. J. HAMBLIN-D. R. SEELY, *Solomon's Temple: Myth and History*, Londres, 2007.

¹⁵⁸¹ M. SIMON, *La civilisation de l'Antiquité et le Christianisme*, Paris, 1972, p. 366.

manifiestas una vez más en el imaginario bíblico, concretamente en aquel que se desprende de la última época profética. Entre los siglos VIII y VI a. C. se advierte en los textos proféticos una fuerte corriente de espiritualidad según la cual, sea cual sea el lugar en el cual el fiel ore, el Señor tendrá a bien en atender sus plegarias¹⁵⁸². Ya en la obra de Isaías puede apreciarse que la religiosidad hebrea había adquirido un componente de inmaterialidad y de abstracción que, completamente revolucionario en la historia del pensamiento, habría de determinar de manera muy significativa la noción de la visibilidad y de la visualización de lo sagrado en el cristianismo tardoantiguo.

Ahora bien, a pesar de la importancia que la emulación del imaginario propio del Antiguo Testamento tuvo en comunidades como la emeritense, hemos de señalar que dicha evocación no fue asumida en ningún momento como un fin en sí misma, sino como un medio a través del cual la comunidad de fieles se preparaba, insistimos, para el acaecimiento del fin de los días. Este último factor estaba llamado a condicionar de manera ineludible el más intrínseco sustento ideológico que dio lugar a la planificación de los principales programas de escultura arquitectónica.

3.2. Un arte para el Final de los Tiempos.

Agustín de Hipona, seguramente el Padre de la Iglesia Occidental que mayor ascendencia ejerció sobre los más señeros pensadores del cristianismo hispano, no había dudado en proclamar la inminencia del Juicio Final en los primeros años del siglo V¹⁵⁸³. No demasiado tiempo después un idéntico sentir se aprecia, como ya tuvimos ocasión de comprobar, en la *Chronica* de Hidacio de Chaves¹⁵⁸⁴, hasta tal punto que podríamos afirmar que a mediados de la quinta centuria de nuestra era existía en la Cristiandad una profunda conciencia acerca de la posibilidad de que el mundo se estuviera aproximando a su término. La influencia de la doctrina agustiniana a este respecto puede observarse una vez más en los intentos de computación realizados por parte de San Julián de Toledo y de San Isidoro de Sevilla al hilo de las edades del hombre, una materia sobre la cual ya había trabajado concienzudamente el santo de Hipona. Tanto para Julián como para Isidoro, el mundo se encontraba en la Sexta Edad y, por lo tanto, ante la inminencia de su finalización¹⁵⁸⁵.

¹⁵⁸² J. M. HOPPE, 1987, p. 21.

¹⁵⁸³ Agustín de Hipona, *Sermones* 93, 6: ML 38, 576.

¹⁵⁸⁴ J. ARCE MARTÍNEZ, "El catastrofismo de Hydacio y los camellos de Galaecia", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, pp. 224 y ss.

¹⁵⁸⁵ A. BRAVO GARCÍA, 2002, pp. 148 y ss.

No es necesario recurrir en primera instancia al siglo VII para recoger los frutos sembrados por el pensamiento agustiniano en el cristianismo peninsular, pues sus ideas ya se encontraban lo suficientemente extendidas a lo largo de las dos centurias precedentes. Los siglos V y VI habían contemplado la maduración de una larga y profunda tradición apocalíptica cristiana¹⁵⁸⁶ cuyas bases adquirieron una singular consistencia con posterioridad a la caída de Roma¹⁵⁸⁷. Ello contribuiría al mismo tiempo a explicar el halo de gravedad que en las *VSPE* se confiere a la sucesión, a la elección y al papel de los mitrados emeritenses, vistos como pastores y guías de su grey en el común discurrir hacia los acontecimientos que habrían de tener lugar en el último día¹⁵⁸⁸.

Será sin embargo a lo largo de la séptima centuria el momento en el cual estas propensiones fatalistas evidencien un mayor impacto en el imaginario colectivo. Tal particularidad no resulta, ni mucho menos, exclusiva de Occidente, pues la literatura apocalíptica se desarrolló con especial fuerza durante todo el siglo VII en el Imperio Bizantino¹⁵⁸⁹, así como en la práctica totalidad el ámbito geográfico medio-oriental, tal y como se pone de manifiesto en los contemporáneos escritos hebreos e incluso zoroástricos. Dichas corrientes milenaristas se acentuaron aún más si cabe primero con motivo de la caída de Jerusalén a manos de los persas en 614, y más tarde con la definitiva pérdida de la Ciudad Santa para la Cristiandad en 638, tomada en esta ocasión por las tropas islámicas. Todo ello no hizo sino incrementar no solamente la producción literaria de corte profético o escatológico, sino que produjo un considerable impacto psicológico y emocional –otra vez la oralidad– entre todas las comunidades cristianas de Oriente y Occidente¹⁵⁹⁰.

Para el caso concreto de la Península Ibérica son varios los testimonios que nos hablan de la existencia y de la gran importancia de estas corrientes apocalípticas desde un momento relativamente temprano. A la labor desarrollada por Hidacio en el siglo V habría que añadir la de Aspringio de Beja en el VI. Esta última, perfectamente ejemplificada en su *Interpretatio* al Apocalipsis, no debió ser en absoluto desconocida

¹⁵⁸⁶ E. A. MATTER, “The Apocalypse in Early Medieval Exegesis”, R. K. EMMERSON-A. B. MCGINN (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Nueva York, 1992, pp. 40 y ss.

¹⁵⁸⁷ P. FUENTES HINOJO, “La caída de Roma: imaginación apocalíptica e ideología de poder en la tradición cristiana antigua (siglos II al V)”, *Studia historica. Historia antigua*, nº 27, 2009, pp. 73-102.

¹⁵⁸⁸ IDEM, “Sucesión dinástica y legitimidad episcopal en la Mérida visigoda”, *En la España medieval*, nº 35, 2012, p. 13.

¹⁵⁸⁹ P. MAGDALINO, “The History of the future and its uses: prophecy, policy and propaganda”, R. BEATON-CH. ROUECHÉ (eds.), *The making of Byzantine History. Studies dedicated to D. M. Nicol on his Seventieth Birthday*, Londres, 1993, pp. 13 y ss.

¹⁵⁹⁰ M. VALLEJO GIRVÉS, 2002, pp. 102-103.

en el ámbito lusitano y bético¹⁵⁹¹, sobre todo si tenemos en cuenta que a lo largo de esta centuria el interés hacia la producción literaria de tintes escatológicos debió ser normal en ciudades como Sevilla, Córdoba y, por supuesto, en la propia Mérida¹⁵⁹². Estas circunstancias constituirían en sí mismas un caldo de cultivo lo suficientemente favorable para viabilizar una de las más importantes posturas teológicas emanadas del IV Concilio de Toledo, celebrado en 633. El canon 17 del mismo obligaba a la clerecía a la lectura del libro del Apocalipsis durante el periodo pascual. Como era de esperar, esta disposición potenció el desarrollo de una serie de importantes comentarios al respecto del texto de San Juan. Este asunto interesó a Isidoro, a Tajón de Zaragoza y muy especialmente a Julián de Toledo, cuyo *Prognosticum futuri saeculi* no deja de ser el primer tratado completo de lo que habrían de ser las últimas realidades del hombre, así como una nueva muestra de la vigencia del pensamiento agustiniano entre los pensadores hispanos de la segunda mitad del siglo VII.

Es lícito suponer que la incorporación de la lectura del Apocalipsis a los usos litúrgicos hispanos con posterioridad al III Concilio de Toledo debiera contribuir a la promoción de una escenografía ritual de cariz misterico en el interior de los templos, lo cual habría de afectar por consiguiente a la planificación de los programas escultóricos¹⁵⁹³. Sin embargo, cuesta creer que la predisposición a mostrar dichas inquietudes en el dominio de la expresión artística hubiera surgido *ex novo* en los años centrales del siglo VII. Lo más probable es que la materialización del impacto de las ideas milenaristas en la cultura visual de época hispanovisigoda hubiera tenido lugar bastante tiempo antes, siendo una realidad fehaciente en la Mérida de la sexta centuria, habida cuenta, entre otras cosas, de que los arrianos no aceptaban el libro del Apocalipsis entre los textos canónicos de las Escrituras¹⁵⁹⁴. Esta particularidad, que duda cabe, habría sido tomada muy en cuenta por los líderes espirituales de la capital del Guadiana especialmente durante los años en los cuales la sede se encontraba en pleno litigio doctrinal e ideológico con la monarquía arriana. De tal forma, consideramos que Mérida desempeñó un papel fundamental a la hora de conferir a la tradición escatológica cristiana un profundo significado en el proceso de elaboración de un lenguaje artístico propio y profundamente determinado por la voluntad de reafirmar su identidad en el contexto político y religioso de la época.

¹⁵⁹¹ C. CODOÑER MERINO, 1991, p. 238.

¹⁵⁹² A. BRAVO GARCÍA, 2002, p. 152.

¹⁵⁹³ J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, 2001, pp. 285-289.

¹⁵⁹⁴ J. M. HOPPE, 1987, p. 28.

Hace ya mucho tiempo que los liturgistas y los historiadores del arte y del pensamiento comprendieron cuán importante era identificar el templo cristiano con la Jerusalén Celeste ¹⁵⁹⁵. Estos postulados, muy promovidos a su vez por el agustinianismo ¹⁵⁹⁶, trataban de interpretar la basílica como una suerte de representación anagógica del Reino de Dios en la tierra. Por lo tanto no es de extrañar que la principal iglesia de Emerita Augusta recibiera precisamente el nombre de Sancta Ierusalem. La fisonomía de este templo nos es desconocida, pero tanto su condición¹⁵⁹⁷ como su mera advocación harían de él un escenario idóneo para la puesta en marcha de las analogías ideológicas que acabamos de describir.

La aceptación de esta sinonimia conlleva asumir que la expresión artística de la época se desarrolló en un contexto cultural caracterizado por la indeterminación de los límites existentes entre lo real y lo sobrenatural, una indeterminación que condicionó de manera irremisible la propia concepción de los espacios arquitectónicos. En este sentido cobran especial significado las teorías de Hillier y Hanson y de Mircea Eliade al respecto de la enunciación de los conceptos de espacialidad y de sacralidad. Para los primeros, un indicativo de civilización en una sociedad concreta viene dado por la actitud de esta a la hora de confeccionar, definir y jerarquizar desde un punto de vista ideológico el espacio¹⁵⁹⁸. Para Eliade, una hierofanía precisa de la definición de un espacio concreto, a partir de entonces sacralizado y caracterizado por circunscribir en su interior una ruptura de dimensiones¹⁵⁹⁹. Es precisamente la supresión de las barreras entre lo terreno y lo divino aquello que terminaría por singularizar al espacio artístico -y en él a la escultura ornamental- de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media pues, tal y como señala Peter Brown, las fronteras entre lo humano y lo divino se mantuvieron extraordinariamente fluidas a lo largo de este momento de la Historia, y por lo tanto el lenguaje religioso de la época no es sino el lenguaje de una frontera abierta.

La supresión de barreras entre lo humano y lo divino debió encontrar en la planificación y en la ornamentación de los templos su mayor grado de perspicuidad. Estos edificios, concebidos como una gran alegoría de la Comunidad reunida en Cristo,

¹⁵⁹⁵ L. KITSCHOLT, *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, Munich, 1938.

¹⁵⁹⁶ R. GONZÁLEZ SALINERO, 2009-a, p. 17.

¹⁵⁹⁷ Pedro Mateos ha llamado la atención acerca de las considerables dimensiones que caracterizan a la basílica de Santa Eulalia en el contexto arquitectónico de su época, P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 155. A pesar de que esta última fue concebida como un espacio destinado a acoger a un importante volumen de peregrinos, lo cual condicionaría su singular amplitud, es muy posible que Sancta Ierusalem, no lo olvidemos, la principal iglesia de la ciudad, fuera también un edificio de notable envergadura.

¹⁵⁹⁸ W. HILLIER-J. HANSON, *The Social Logic of Space*, Cambridge, 1984, pp. 26 y ss.

¹⁵⁹⁹ En A. LIDOV, 2006, pp. 32-33.

trataron de reproducir en miniatura la Jerusalén Celestial acorde a una serie de principios simbólicos que ya habían sido formulados al hilo de la percepción de las ciudades helenísticas, en las cuales la noción de “puerta” desempeñaba un papel primordial¹⁶⁰⁰. A pesar de que sea este un tema poco tratado, en parte a causa de la ausencia de realidades físicas concretas, consideramos que el acceso a los templos desde época tardoantigua fue concebido como un confín que, impregnado de un profundo misticismo, separaba la realidad terrestre de un espacio sagrado e intemporal. Desconocemos cuál era la fisonomía de los ingresos a los templos de Mérida en época hispanovisigoda, a pesar de que existe la posibilidad de que en ellos la epigrafía hubiera podido desempeñar un papel ciertamente significativo¹⁶⁰¹.

En cualquiera de los casos, el acceso al templo fue percibido acorde a una serie de principios culturales que el cristianismo había heredado de la Antigüedad. La importancia de la puerta puede verse en el profundo carácter apotropaico que les fue conferido a elementos tales como jambas y dinteles en los *castra* hispanos de época prerromana¹⁶⁰², así como en el redundante empleo de arcadas en la decoración de estelas funerarias celtibéricas. Estas últimas funcionaron como un elemento de separación entre el mundo real y el más allá, acorde a un mecanismo de asociación psíquica presente en casi todos los pueblos mediterráneos durante la Antigüedad¹⁶⁰³. De tal forma, al igual que en el paganismo la propia noción de estela marcaba un intervalo conducente desde el mundo de los vivos hacia la región fúnebre¹⁶⁰⁴, en el imaginario cristiano de los siglos IV y V ya puede apreciarse que la puerta del templo es entendida como el punto de acceso hacia una dimensión celestial¹⁶⁰⁵.

Al otro lado de la puerta todo el relato cultural definitorio del imaginario cristiano tardoantiguo se densifica en pos de la materialización de una experiencia perceptiva de carácter excepcional. En el interior del espacio sagrado, emplazamiento natural de la escultura arquitectónica, la captación omnimoda de referentes que experimenta el fiel no hace sino convertir a la propia iglesia en una suerte de gran depósito emocional del colectivo. Es aquí donde toda la doctrina agustiniana elaborada al respecto de la Ciudad de Dios alcanza su mayor grado de paroxismo¹⁶⁰⁶. Esta última,

¹⁶⁰⁰ R. GONZÁLEZ SALINERO, 2009-a, p. 16.

¹⁶⁰¹ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, pp. 18-19.

¹⁶⁰² J. PUIG I CADAFALECH, 1961, p. 53.

¹⁶⁰³ IBIDEM, p. 59.

¹⁶⁰⁴ A. M. QUIÑONES COSTA, 1995, p. 140, n. 242.

¹⁶⁰⁵ E. CONDE GUERRI, “La topografía mística de los Santos Lugares en la versión de Paula (San Jerónimo, *Epist.*, 46, 58, 108)”, *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía, Antigüedad y Cristianismo*, Murcia, 23, 2006, p. 299.

¹⁶⁰⁶ T. MANFREDINI, *L'estetica religiosa in Sant'Agostino*, Bolonia, 1969, pp. 95 y ss.

no lo olvidemos, es deudora del pensamiento platónico que, transmitido fundamentalmente por Calcidio, proponía que la realidad sensible debía ser en todo momento un reflejo del mundo inteligible, entendido este como el Reino de Dios en el sistema creencial cristiano¹⁶⁰⁷.

Estos mismos postulados fueron trasladados a la concepción de los espacios sagrados, en los cuales la ruptura de barreras a la que nos referíamos anteriormente se tornaba extraordinariamente sutil¹⁶⁰⁸. De alguna manera, ya desde finales del siglo V y sobre todo a lo largo de todo el VI, existe un deseo explícito de incluir la totalidad del mundo físico conocido en el interior de las iglesias, unidades físicas aterritoriales concebidas en tanto fuera del tiempo. En ellas, este mundo se encuentra regenerado en la medida en la cual se halla sujeto a un ordenamiento basado en los conceptos de *kosmos* y de *taxis*, principios de orden que, de origen clásico, fueron aplicados también a la planificación de los programas decorativos¹⁶⁰⁹.

Los mecanismos que determinaron el desarrollo de estos últimos se encuentran a su vez íntimamente ligados al bagaje cultural heredado del mundo antiguo. A pesar de que pueda resultar paradójico el hecho de que los primeros siglos del arte cristiano manifestasen un tácito recelo hacia la figuración, dicha reserva conllevaba implícitamente la aceptación de una serie de principios que, al respecto del significado de la representación artística, existían en la Antigüedad grecorromana desde época remota. Así, las propiedades teúrgicas que los antiguos infirieron a las creaciones escultóricas¹⁶¹⁰, descritas entre otros por Calístrato y más elocuentemente por el autor o autores el *Corpus Hermeticum*, fueron asumidas por el arte cristiano de la Tardoantigüedad no a partir de una evocación presencial de lo sagrado, sino desde una invocación fundamentada en la inmaterialidad de dicha presencia¹⁶¹¹.

De tal forma, tanto el edificio como todos los elementos en él contenidos quedan inscritos en una dimensión hierofánica que, en tanto reflejo inteligible de la Ciudad de Dios, preparan al fiel para el advenimiento del fin de los tiempos y para la contemplación de la Jerusalén Celeste. En la *Peregrinación* de Santa Paula de Roma, redactada en un momento tan temprano como son los años finales del siglo IV, puede apreciarse con singular elocuencia cómo las peregrinas no prestan atención a los

¹⁶⁰⁷ Estas ideas terminaron por adquirir un mayor grado de concreción a partir del conocimiento y de la difusión del *Corpus Areopagiticum*, T. MATTHEWS, 1971, p. 114.

¹⁶⁰⁸ A este respecto resulta singularmente interesante una reflexión de San Agustín, para quien “el alimento de nuestros sueños es perfectamente parecido al alimento de nuestras viglias”, *Confesiones*, VI, 10.

¹⁶⁰⁹ J. BECKWITH, 1970, p. 75.

¹⁶¹⁰ D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 113.

¹⁶¹¹ J-Y. LACOSTE, 2009, pp. 27 y ss.

edificios religiosos en tanto estructuras físicas, sino como elementos propios de una visión de cariz sobrenatural¹⁶¹². Ello nos lleva a plantearnos el que consideramos uno de los principales puntos que deben determinar el estudio de la escultura decorativa de época tardoantigua y altomedieval. Nos estamos refiriendo a la experiencia perceptiva que se deriva de la contemplación de la misma. Tal vez nuestra valoración de los testimonios escultóricos de esta fase de la historia del Arte haya estado demasiado subordinada al conocimiento que potencialmente podía obtenerse de la escultura en tanto objeto significativo, portador de una información puntual susceptible de ser interpretada en términos asociacionistas, y mediante las herramientas metodológicas derivadas de una exégesis preeminentemente iconográfica. Este sistema interpretativo presenta a nuestro juicio numerosas carencias a la hora de acometer el estudio de manifestaciones artísticas como las que ahora nos ocupan, pues, tal y como habíamos tenido ocasión de adelantar en el primer capítulo, la definición de dichas creaciones precisa en primer lugar de una terminología y de una conceptualización que ni la iconografía ni las interpretaciones de cariz estilístico están en grado de aportarnos.

Desde el punto de vista que puede proporcionarnos la filosofía de la imagen, hemos de señalar en primer lugar que las representaciones plásticas contenidas en buena parte de los testimonios escultóricos emeritenses que han llegado hasta nosotros forman parte de lo que podríamos definir como un arte impregnado de un profundo sesgo premonitorio. Ya desde el último helenismo se empieza a hacer patente la necesidad de abandonar determinadas fórmulas de expresión artística que, deudoras de la realidad sensible, encontraron en la verosimilitud su principal razón de ser. Ello suponía el primer paso hacia lo que habría de ser un arte basado en la “fantasía” y, lo que es más importante, basado en una estética no tanto de la tangibilidad como de la intuición¹⁶¹³.

Estos planteamientos se adecuaron a la perfección a las necesidades planteadas por la plástica promovida por el cristianismo, en la medida en la cual aquel, en su búsqueda del absoluto, trató en todo momento de superar la Historia, entendida esta última en términos de linealidad¹⁶¹⁴. Al respecto de la Ciudad de Dios comenta Agustín que la comunidad de fieles, la ciudad del siglo, se encontraba esperando pacientemente la patria definitiva y eterna, el momento en el cual tuviera lugar el Juicio Final. Hasta entonces, ambas ciudades se encontraban mezcladas y confundidas en la vida terrestre. Este matiz propio del pensamiento agustiniano vendría a explicar en gran medida la

¹⁶¹² E. CONDE GUERRI, 2006, p. 299.

¹⁶¹³ A. ROSTAGNI, *Scriti minori, I, Aesthetica*, Turín, 1955, pp. 356 y ss.

¹⁶¹⁴ J. M. HOPPE, 1987, p. 29.

razón de ser de las manifestaciones artísticas que tenemos entre manos, pues en ellas, la ausencia de referencias concretas a la realidad tangible no hace sino enfatizar la noción de una ausencia que habrá de concluir una vez tuviera lugar la prometida segunda parusía.

Todo ello trajo como resultado un arte extático, estático, de condición expectante y profundamente preocupado por excluir de su formulación cualquier vestigio de inmanencia. Quizás uno de los mejores indicios para comprender y para avalar esta hipótesis se encuentre en el Mediterráneo Oriental a lo largo de estos mismos años. A pesar de que el volumen de textos de tradición literaria mística sea abrumadoramente inferior en la vieja *pars Occidentalis*, creemos que no existen razones para poner en duda la existencia de estas corrientes de pensamiento entre los padres occidentales al menos desde época bajoimperial. Movimientos piadosos y ascéticos tales como el hesicasmo, doctrina recogida en la *Filocalia*, habían promovido entre sus acólitos la adopción de una actitud de quietud contemplativa y la práctica de una meditación expectante como vías de acceso a una realidad suprema. Si bien el hesicasmo es tan solo un ejemplo puntual de estas corrientes místicas en Oriente, cabe señalar que la *Filocalia*, en absoluto apartada de este tipo de posicionamientos, había recogido un significativo número de textos de Orígenes, Gregorio Nacianceno, Juan Casiano, Basilio Magno o Evagrio Póntico entre los siglos IV y VI, cuyo conocimiento debió encontrarse relativamente extendido en los principales centros de cultura y de actividad religiosa de todo el Mediterráneo.

Es por esta razón por la cual barajamos la posibilidad de que la escultura destinada al ornato de los templos emeritenses estuviera sujeta a unos principios estéticos basados en la contemplación intuitiva de lo inmutable a través de la meditación, y en la percepción de la quietud como metáfora de la espera de aquello que ha de venir¹⁶¹⁵. Dicha espera implicaba, como vimos, la presencia de Dios –

¹⁶¹⁵ Ya hemos aludido en varias ocasiones a la propensión que los decoradores tardoantiguos mostraron hacia la ambigramaticalidad de las diferentes fórmulas ornamentales, dispuestas éstas en una confección *ad infinitum* la mayor parte de las veces. También tuvimos ocasión de comentar que los densos esquemas en los cuales se agrupan las unidades decorativas pudieron haber estado relacionados con determinadas creencias vinculadas a la protección contra el mal de ojo y los malos augurios. Consideramos, empero, que existe la posibilidad de que la distribución cerrada y redundante de las unidades ornamentales en época tardoantigua estuviera parcialmente justificada en el hecho de que esta suerte de repeticiones oculares pudieran haber facilitado e invitado a la meditación contemplativa. Recursos de este género existieron, por ejemplo, en la instrucción religiosa hinduista y budista. En ambas doctrinas, al menos desde el siglo VIII a. C., se hacía uso del *sriyantra*, una superficie sólida de tamaño variable sobre la cual se dibujaba o esculpía un esquema ornamental tupido y cerrado cuya contemplación favorecía las prácticas meditativas en la medida en la cual dicho instrumento imponía disciplina a la vista y a la mente, A. PAVLOVICH KULAICHEV, “Sriyantra and its Mathematical Properties”, *Indian Journal of History of Science*, 19 (3), 1984, p. 279.

hierofanía- en un lugar sagrado construido por el hombre -hierotopía-¹⁶¹⁶ Así, tanto la propia edificación del templo como todos los procesos destinados a la activación ornamental del mismo -traducidos en el caso de la escultura en reiterativas e inmóviles alineaciones isomórficas -no son sino el intento de hacer perpetuar tal hierofanía hasta advenimiento del último día.

El interior de los templos fue planificado acorde a un criterio escenográfico según el cual el espacio habría de alcanzar un mayor grado de sacralidad conforme el fiel se aproximaba al santuario. Es en este último lugar donde estimamos que la escultura habría de adquirir su máximo grado de intensidad tanto en términos de abstracción como de expresión, y es precisamente en él donde consideramos fueron emplazadas piezas como CV-182 (Fig. 003). La ubicación y la función de estos nichos y placas-nicho ha sido, como sabemos, una de las principales inquietudes de la arqueología, de la litúrgica y de la historiografía artística especializadas en este período¹⁶¹⁷. Por nuestra parte nos inclinamos a valorar la interpretación que en su día realizase Íñiguez al respecto del emplazamiento de estas piezas como la más atendible. Para este investigador, los nichos y placas-nichos estarían ubicados en el fondo del santuario, una lectura en la cual han coincidido otros estudiosos como Salvador Andrés Ordax¹⁶¹⁸ y Barroso y Morín de Pablos, para quienes los nichos constituyen en sí mismos un espacio destinado a la evocación de la segunda parusía de Cristo¹⁶¹⁹, teoría con la cual nos mostramos completamente de acuerdo. A la luz de los testimonios conservados, todo parece indicar que este tipo de piezas esculpidas fueron aquellas que comportaron un mayor grado de gravedad y de solemnidad, pudiendo haber llegado incluso a acoger en su interior reliquias de los mártires o tal vez determinados objetos litúrgicos de la misma manera que sabemos sucedía en algunas basílicas del área norteafricana¹⁶²⁰.

La formulación y el empleo de dichas estructuras tendrían que ver y mucho, como ya vimos, con la impronta que el pensamiento hebreo dejó en el primer arte cristiano. A la genealogía visual de las mismas habría que añadir, no obstante, un importante bagaje residual de cariz ideológico cuyas raíces se encuentran en la plástica

¹⁶¹⁶ A. LIDOV, 2006, p. 33.

¹⁶¹⁷ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, pp. 205 y ss; E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos", *Anas*, I, 1988, pp. 187-203.

¹⁶¹⁸ S. ANDRÉS ORDAX, 1983, pp. 23 y ss.

¹⁶¹⁹ J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, 2001, p. 434; IDEM, "Ensayo sobre el origen, funcionalidad e iconografía de los nichos y placas-nichos de época visigoda en la Península Ibérica", *Boletín de Arqueología Medieval*, 10, 1996, pp. 11-87.

¹⁶²⁰ P. MATEOS CRUZ, 1999, p. 119.

de tradición grecorromana. El empleo de la exedra y del nicho en esta última había adquirido un cariz de solemnidad cada vez más manifiesto sobre todo desde la época antonina, momento en el cual el nicho pasó a formar parte del conjunto de atributos iconográficos destinados a la heroización de los difuntos. El grado de sacralización conferido a esta fórmula visual se tornará excepcionalmente elocuente a su vez en el Egipto romano sobre todo a partir del siglo II d. C.¹⁶²¹. Fue a partir de entonces cuando exedras, nichos, veneras y las diferentes variantes bidimensionales derivadas de la evocación de estos elementos comenzaron a evidenciar una extraordinaria relevancia simbólica en los espacios destinados al culto.

Dicho protagonismo habría de eclosionar en el momento en el cual el arte cristiano comenzó a apropiarse sistemáticamente de tales estructuras, que fueron empleadas al menos entre los siglos IV y VIII como el soporte visual más idóneo a la hora de representar la presencia del Λόγος en el interior de los templos¹⁶²². Para llevar a cabo esta asociación había sido imprescindible, tal y como ya vimos con anterioridad, el considerable legado cultural y teológico que la doctrina cristiana había tomado de las corrientes de pensamiento judeohelenísticas a lo largo de los primeros siglos de nuestra era. Sin embargo, el discurso visual propuesto por el cristianismo a este respecto se apoyó nuevamente en el vasto repertorio de significantes icónicos que existían en la plástica grecorromana.

Durante época bajoimperial, la instrumentalización del vocabulario escénico que rodeaba a los altos dignatarios, a la corte y sobre todo al emperador había experimentado un salto cualitativo sin precedentes. La parafernalia y el formulismo adjuntos a la figura del emperador estaban llamados a alcanzar un grado de sutileza tal que podríamos decir que ya en época teodosiana el máximo mandatario del Imperio había pasado a convertirse en un concepto. Este modo de percibir la majestad terminó condicionando el vocabulario artístico de una religión, el cristianismo, que en aquellos mismos años gozaba de la tutela de los propios emperadores. De tal forma, el santuario de las basílicas no estuvo exento de determinadas connotaciones ideológicas que vinculaban a este espacio con aquellos que en la arquitectura palatina bajoimperial habían sido destinados a acoger el salón del trono.

¹⁶²¹ J. PUIG I CADAFALECH, 1961, pp. 59 y ss.

¹⁶²² Tal y como señalaran Oleg Grabar y Richard Ettinghausen, es posible que el significado litúrgico, ceremonial y religioso más preciso y duradero que le fuera asignado a este tipo de fórmulas se encuentre en los mihrabs, elemento difícilmente concebible sin entender antes la metódica recurrencia a nichos y a placas-nicho en el mundo cristiano circundante, R. ETTINGHAUSEN-O. GRABAR, *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*, Madrid, 1996 (1987), p. 151. Al respecto de las posibles relaciones existentes entre los nichos cristianos y los mihrabs vid. M. CRUZ VILLALÓN, 2001, pp. 268 y 273.

Es precisamente esta asociación la que nos lleva a aceptar las propuestas de Hoppe y de Barroso y Morín a la hora de vincular los nichos y las placas-nicho con la representación de la *etimasia*. Dicha fórmula iconográfica, consistente en la figuración de un trono vacío, existía al menos desde la Grecia arcaica según refiere Pausanias. A finales del siglo I a. C. llegó a instalarse una silla de oro en el teatro para Julio César, la cual fue conservada después de su muerte. Algún tiempo más tarde Calígula llegará a ordenar a sus senadores que venerasen su sitio vacío, y ya en época de los Severos, el trono vacío cubierto por una tela fue empleado como uno de los atributos iconográficos de la diosa Cibeles¹⁶²³, recogiendo acaso una tradición anterior que podría haber utilizado idéntica fórmula para representar a Saturno, tal y como puede apreciarse en la figura 303¹⁶²⁴.

Estos antecedentes fueron asumidos por la plástica cristiana al menos desde el siglo IV, lo cual explicaría la redundante presencia de tronos vacíos en el arte ravenaico de los siglos V y VI¹⁶²⁵ y la pervivencia de una idea según la cual el trono vacío estaba concebido para representar la divinidad a partir de su ausencia y, lo que es más importante, a partir de la promesa de su regreso. En opinión de Hoppe, esta misma asociación evocadora subyacería en las representaciones de nichos y de placas-nicho, algo que vendría a reforzar la hipótesis según la cual estos elementos se encontraban emplazados en algún punto especialmente privilegiado siempre en el interior del presbiterio de las iglesias. En este sentido, los nichos y las placas-nicho serían a su vez el reflejo de una sofisticada conceptualización a la hora de representar simbólicamente el tiempo. Por otra parte, cabe señalar que el indudable protagonismo de estas piezas en los programas decorativos de la Mérida tardoantigua se pone una vez más de manifiesto si tenemos en cuenta que los nichos y las placas-nicho suelen contener la mayoría de las veces cruces o crismones¹⁶²⁶.

Elementos como los nichos y las placas-nicho no serían sino los puntos culminantes de una escultura ornamental concebida para enfatizar la identificación del templo con la Jerusalén Celeste. Para dotar de concreción a este complejo proceso

¹⁶²³ R. BIANCHI BANDINELLI, 1981, p. 26, n. 6.

¹⁶²⁴ Este relieve en concreto, custodiado en el Museo del Louvre –nº inv. MR 856 –, sería o bien un original romano del siglo I d. C. o bien una copia realizada en el siglo XVI acorde a un modelo de época altoimperial.

¹⁶²⁵ Conviene recordar llegados a este punto la hipótesis según la cual la célebre Cátedra de Maximiano habría sido concebida para ser llevada en procesión sin nadie sobre ella, J. BECKWITH, 1970, p. 130.

¹⁶²⁶ A este respecto no deja de resultar significativo el hecho de que en el salón del trono del Gran Palacio de Constantinopla existieron dos asientos, siendo uno ocupado por el emperador y un segundo, vacante, destinado a la custodia de una cruz, P. BÁDENAS DE LA PEÑA, *Imágenes del poder*, en Catálogo de Exposición, Bizancio en España. De la Antigüedad Tardía a El Greco. Museo Arqueológico Nacional. Abril-Julio de 2003. Madrid, 2003, p. 71.

perceptivo, firmemente establecido sobre la analogía entre el ámbito sensorial y los dominios conceptual y espiritual, se recurrió a las altas propiedades semiológicas que ofrecían los registros ornamentales vegetal y geométrico.

El repertorio geométrico, además de adecuarse perfectamente a las preferencias que el gusto tardoantiguo manifestó hacia las superficies planas y hacia la ambigramaticalidad de las unidades ornamentales, de aportar la disciplina óptica que demandaba una plástica impregnada de una profunda espiritualidad, y de poder ser elaborado con suma rapidez y facilidad, constituyó en sí mismo un vocabulario óptimo de cara a enfatizar la trascendencia que tuvo la luz en la estética religiosa de esta época. En primera instancia conviene señalar que la luz tuvo una importancia crucial en la escenificación litúrgica desplegada en el interior de los templos al menos desde la cuarta centuria. Ella misma, su gradación y su disposición establecían una matriz simbólica *per se* en la medida en la cual en el cristianismo la luz funciona como la principal metáfora de la Resurrección¹⁶²⁷. Al mismo tiempo, el cristianismo no tardó en asumir aquellas ideas neoplatónicas que conferían a la luz una serie de connotaciones simbólicas relacionadas con el bien, con la verdad y con la purificación del alma¹⁶²⁸. Ya en sus primeras décadas de vida se aprecia la inclinación que esta religión mostró hacia el empleo de las velas y de otros elementos destinados a la producción de luz. La importancia de esta en tanto concepto cargado de simbolismo estaba muy extendida entre los cristianos de Hispania ya entre los siglos IV y V, tal y como lo demuestran sin ir más lejos los himnos de Prudencio.

La mera iluminación del interior de los templos mediante cirios, velas y lámparas, que para San Jerónimo simbolizaban el júbilo y la alegría de la comunidad de fieles¹⁶²⁹, se convirtió en uno de los principales recursos expresivos que la Iglesia habría de emplear para dotar a su discurso teológico de un sustento estético. Tal y como tuvo ocasión de demostrar en su día Rafael Puertas¹⁶³⁰, los procesos destinados a la iluminación de los edificios constituyeron una de las principales preocupaciones de la jerarquía eclesiástica hispana durante los siglos de la Tardoantigüedad, hasta tal punto que en el canon 7 del I Concilio de Braga, celebrado en 561, se dispuso que un tercio de los bienes eclesiásticos habrían de ser utilizados, además de para acometer eventuales obras de reforma, para dotar de iluminación a las iglesias. Velas, lámparas y

¹⁶²⁷ A. LIDOV, 2006, p. 35, n. 6 y 7.

¹⁶²⁸ J. McEVOY, "The Metaphysics of Light in the Middle Ages", *Philosophical Studies*, 26, 1979, pp. 128 y ss.

¹⁶²⁹ T. MATTHEWS, 1971, p. 149.

¹⁶³⁰ R. PUERTAS TRICAS, 1975, pp. 83 y 133.

cirios –estos últimos, no lo olvidemos, representados en los flancos de la pieza CV-182-, llegaban incluso a ser la única fuente de luz en determinados momentos de la liturgia estacional. Así, por ejemplo, en el *Liber Ordinum* se dice que durante la *Benedictio lucernae*, que tenía lugar en la vigilia de Pascual, se debían cubrir con velos todos los accesos y ventanas del templo, quedando este iluminado tan solo con velas y cirios¹⁶³¹.

Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que el extraordinario desarrollo que experimentaron los temas geométricos a lo largo de esta época tuvo mucho que ver precisamente con el protagonismo de la luz, en la medida en la cual las fórmulas geométricas habrían de funcionar como un complemento de la luminosidad tanto desde un punto de vista escenográfico como desde uno conceptual. En el primero de los casos cabe señalar que la irradiación de luz sobre las superficies decoradas con este tipo de esquemas contribuiría a enfatizar las cualidades expresivas de aquellos. Desde un punto de vista conceptual, creemos que el maridaje que existió entre la iluminación y la proliferación de los temas geométricos estuvo relacionada con la importancia que al menos desde principios del siglo III se le había conferido a los cultos solares en el Imperio Romano.

Esta tendencia había comportado una suerte de desantropomorfización de lo divino, cuya representación quedó sujeta desde entonces a un novísimo y no poco complejo proceso de conceptualización perceptiva. Ya a finales del siglo IV, San Agustín no dudará en afirmar en *De quantitate animae* que existe una relación de dependencia directa entre la luz y la proporcionalidad geométrica de los cuerpos a la hora de convertir en bellos a estos últimos¹⁶³². Es a partir de esta perspectiva que consideramos debemos analizar, al menos parcialmente, la propensión que los decoradores tardoantiguos mostraron hacia el repertorio geométrico. Círculos enfilados, discos, ruedas, estrellas, hexapétalas y otros elementos análogos no solamente adquieren su principal razón de ser desde un punto de vista plástico ante la reverberación de una fuente de luz de naturaleza ígnea¹⁶³³, sino que tal vez pudieron haber llegado a ser entendidos como una representación de la luz en sí misma a partir de un posible e indeliberado proceso de asociación metonímica.

El apego de la cultura ornamental tardoantigua y altomedieval hacia las fórmulas del repertorio geométrico puede ser explicado al mismo tiempo a partir de la fuerte vocación ecumenicista que manifestó la Iglesia, principal promotora de los

¹⁶³¹ IBIDEM, p. 122.

¹⁶³² J. HIRSCHBERGER, 1982, p. 284.

¹⁶³³ No olvidemos que una de las principales demandas del gusto tardoantiguo fue la de recrear una cinética centrípeta basada en el estatismo de las superficies planas.

programas decorativos, así como de la misión tutelar que esta misma había se había asignado al respecto de la cura de almas, una tarea que impulsó a dicha institución a prevenir cualquier desviacionismo de carácter doctrinal que pudiera surgir en el seno de la comunidad de fieles.

En el primero de los casos conviene señalar que al menos entre los siglos IV y VII se desarrolló una idea en el pensamiento cristiano según la cual el interior del templo debía englobar y abarcar la totalidad del cosmos, sintetizando en él todo el conocimiento que pudiera desprenderse de la realidad inteligible. En estos edificios, concebidos a la manera de una *Summa* corpórea, gozaron de un singular protagonismo todos aquellos elementos relacionados con la apreciación de los cuerpos celestes. Ello nos conduce a explicar precisamente la labor tutelar que ejerció la Iglesia durante estos siglos al respecto de la aproximación al conocimiento de los astros. La veneración al sol y a la luna, tan frecuente en el contexto ideológico del paganismo, seguiría estando vigente en varios lugares de Hispania aún en un momento en el cual la evangelización de la sociedad se encontraba relativamente avanzada. Esta coyuntura, unida entre otras cosas a la importancia que el priscilianismo había conferido en su doctrina al imaginario astrológico, empujó a la Iglesia a absorber todos aquellos elementos que, relacionados con la observación de los cuerpos celestes, pudieran ser susceptibles de avivar atávicas prácticas heterodoxas.

Estas inquietudes pueden ser advertidas en la obra de San Agustín¹⁶³⁴, así como en la producción literaria de Isidoro de Sevilla¹⁶³⁵. Ambas apreciaciones constituyen un buen ejemplo de la preocupación que el cristianismo de la época tuvo por soterrar el culto a los cuerpos celestes, y suponen a su vez una muestra muy significativa de hasta qué punto todos aquellos esquemas significantes del sol y de la luna terminaron engrosando los repertorios ornamentales contenidos en las iglesias¹⁶³⁶. Es por esta razón por la cual consideramos que el repertorio ornamental emeritense muestra una preclara inclinación a fórmulas geométricas tales como las hexapétalas, las ruedas, los discos de radios curvos o los círculos enfilados. A la luz de lo expuesto, estimamos que al menos en una buena parte de las piezas en las cuales fueron contenidos dichos

¹⁶³⁴ Agustín de Hipona, *Confesiones*, VI, 8.

¹⁶³⁵ El mitrado hispalense muestra una especial preocupación por discernir entre astronomía y astrología, considerando a esta última como una disciplina dañina para el fiel, pues su práctica induce a la superstición y a la idolatría, A. APARICIO JUAN-F. SALVADOR VENTURA, “Astronomía y astrología en Isidoro de Sevilla”, *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 6, 1995, p. 57. Idéntica actitud muestra el rey Sisebuta en el contenido de su poema-epístola *Carmen de luna*, redactado en los primeros años de la séptima centuria, M. C. DÍAZ Y DÍAZ, “Para una edición del poema astronómico del rey Sisebuta (*Epistula metrica ad Isidorum de libro rotarum* [CPL, 1300])”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 61, 1955, pp. 337-340.

¹⁶³⁶ M. CRUZ VILLALÓN, 2008, p. 15.

esquemas pudo subyacer el interés de los promotores eclesiásticos por controlar lo que debieron ser aún múltiples remanentes de paganismo residual al respecto del culto a los astros.

El repertorio vegetal se encontraba también en grado de ofrecer unas considerables prestaciones semiológicas a los ideólogos y a los promotores de los programas decorativos, que en esta ocasión tuvieron al alcance de la mano el extraordinario repertorio de fórmulas al uso contenido en el vasto legado monumental de época romana¹⁶³⁷. Así pues, los decoradores de la Mérida tardoantigua encontraron en mosaicos, sofitos y esculturas parietales del período imperial una inagotable fuente de inspiración para la elaboración de sus diseños. De hecho, y a pesar de que muchas de las primitivas formas terminaron desapareciendo a medida que la tendencia a la geometrización de las unidades ornamentales se hacía cada vez más irrefrenable, la práctica totalidad de los esquemas vegetales empleados en Mérida durante los siglos que nos ocupan procede, como ya vimos, del repertorio romano. Sabemos también que en época imperial el principal elemento recurrente dentro del repertorio vegetal fue el de la *vitis vinifera* en sus innumerables variantes, sirviendo todas ellas como principal significante de un discurso alusivo a la bonanza, a la fecundidad y a la plenitud. Este componente dionisiaco fue transformado por los cristianos en un atributo esencialmente eucarístico.

No obstante, es preciso considerar que en la plástica cristiana la transcontextualización de este significado no debió ser necesariamente monosémica desde un punto de vista simbólico, y desde luego no afectó solamente a la vid sino a la práctica totalidad de las unidades componentes del repertorio vegetal de época clásica. Sin embargo, por muy insinuativo que este aspecto pueda llegar a resultar, consideramos tan redundante como inabarcable tratar de descifrar las posibles connotaciones informativas de carácter simbólico que puedan esconderse tras la representación individual de vides, helechos, arbustos o elementos florales¹⁶³⁸.

Es por esta razón por la cual valoramos útil la posibilidad de ofrecer una lectura de carácter global acerca de la utilización de estos esquemas en los programas decorativos destinados a las iglesias. En primera instancia cabe señalar que las Sagradas Escrituras se habían convertido en un sugerente receptáculo doctrinal de las ancestrales tradiciones semíticas al respecto de la concepción del jardín como símbolo de dicha, reflejo del Paraíso y ordenamiento del kosmos. Estas ideas adquirieron si

¹⁶³⁷ Ello vendría a explicar, al menos en parte, el sensacional desarrollo que el tema de la vid tuvo en Mérida a lo largo de los siglos tardoantiguos y altomedievales.

¹⁶³⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 381. A este respecto vid. A. M. QUIÑONES COSTA, 1995.

cabe un mayor grado de concreción con motivo de la elaboración de la Septuaginta. En ella deviene mucho más plausible la identificación simbólica existente entre el jardín y el Paraíso, tal y como puede apreciarse sobre todo en las versiones finales del Génesis, del Éxodo, de los Salmos y del Cantar de los Cantares¹⁶³⁹. Ni qué decir tiene que esta misma asociación habrá de constituir más tarde uno de los principales recursos sinonímicos sustentantes de la visión apocalíptica de San Juan.

Partiendo de esta base, los autores cristianos de los siglos IV y V terminaron confiriendo una forma cada vez más explícita a este tipo de paralelismos. Así, San Jerónimo, en sus “Comentarios al profeta Malaquías”, no duda en proponer una representación literaria del Paraíso sobre la base metafórica que le proporciona el jardín. En esta interpretación el santo de Estridón no estaba sino haciendo suyas las diferentes tradiciones judeohelenísticas que a este respecto había sintetizado algunos siglos atrás Filón de Alejandría en obras tales como “De plantatione” o “De agricultura”¹⁶⁴⁰. Idéntica motivación puede apreciarse en la producción literaria de Prudencio, quien en su Himno III refiere la presencia simbólica de tres árboles, así como de otros elementos vegetales como rosas y múltiples variedades de flores en el *tumulus* de Santa Eulalia, estableciendo una clara vinculación entre el jardín y el Paraíso en términos escatológicos¹⁶⁴¹. Una interpretación si cabe aún más elaborada al respecto de la concepción del edificio religioso como un jardín es la que nos ofrecen las *VSPE*. En esta obra se realizan numerosas alusiones a la presencia en el espacio sagrado de flores, hierba, rosas o lirios¹⁶⁴², en estrecha consonancia con la plasmación del *locus amoenus* propuesto por Prudencio, y no exentas a su vez de un bagaje referencial que abarca desde la producción literaria de Gregorio de Tours hasta las visiones edénicas contenidas en la “Pasión de Santa Perpetua”¹⁶⁴³.

Es preciso llegados a este punto mencionar que esta tendencia a la asociación entre naturaleza y Paraíso debió ser tan bien conocida como doctrinalmente asumida y aplicada en Hispania durante época hispano-visigoda. Es en este contexto donde hemos de ubicar la producción literaria de Ildefonso de Toledo, y más concretamente su obra “De itinere deserti”¹⁶⁴⁴. En ella, el mitrado toledano, siguiendo muy de cerca el pensamiento agustiniano, propone una serie de *excursus* alegóricos en los cuales se alude a la purificación del alma del fiel en su progresión hacia el Paraíso, y donde las

¹⁶³⁹ P. MIQUEL-P. PICARD, *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, 1997, pp. 81-82.

¹⁶⁴⁰ *IBIDEM*, p. 87.

¹⁶⁴¹ J. ARCE MARTÍNEZ, 2003-a, p. 128; *IDEM*, 1992.

¹⁶⁴² *VSPE*, I, 7; I, 17; I, 20.

¹⁶⁴³ P. COX MILLER, *Los sueños en la Antigüedad Tardía*, Madrid, 2002, pp. 183 y ss.

¹⁶⁴⁴ J. CAMPOS RUIZ (ed. y trad.) *De itinere deserti*, Madrid, 1971.

referencias al valor simbólico del mundo vegetal se hacen casi omnipresentes. A pesar de que el “De itinere deserti” no puede servirnos como una clave de lectura de carácter unívoco para descifrar el mensaje puntual de las diferentes unidades vegetales que componen el repertorio ornamental emeritense¹⁶⁴⁵, sí consideramos que su contenido resulta lo bastante elocuente como para entender que la abundante presencia de temas vegetales en los programas decorativos de la época fue debida a una clara asociación entre aquellos y la representación ideal del Paraíso y de la *Civitas Dei* en el interior de los templos.

4. Conclusiones al capítulo quinto.

La optimización del conocimiento de la escultura emeritense de la tardoantigüedad y de la alta edad media demanda de una minuciosa aproximación a todos aquellos sustratos culturales e icónicos que hicieron posible su desarrollo. Al mismo tiempo, la comprensión de las manifestaciones escultóricas realizadas en Mérida a lo largo de esta fase precisa de un conocimiento previo de las intenciones de sus promotores e ideólogos.

Estos últimos, en aquellos momentos en los cuales el obrador local alcanzó sus mayores cimas de desarrollo, fueron los obispos y la alta clericalura. Los metropolitános de Mérida, suficientemente solventes en el plano económico, estuvieron en grado de embellecer y dignificar a su sede atendiendo a las mismas motivaciones que en el pasado habían movido a los emperadores, vicarios diocesanos y miembros del ordo senatorial. De tal forma, el obispo trató de impregnar a los edificios de su promoción no solamente de la grandilocuencia de las creaciones de antaño sino también de todos aquellos preceptos definitorios de la ortodoxia nicena.

El sustrato cultural que dio lugar al léxico ornamental desarrollado en este contexto está compuesto fundamentalmente por tres apartados, los cuales encontraron en el dominio de la oralidad su principal punto de cohesión, habida cuenta que ésta funcionó como la mejor herramienta de cara a canalizar y a sincronizar los sedimentos visuales que integraban la memoria colectiva. El primero de estos sustratos fue el ideal clásico. Tal y como hemos demostrado, no existe en el catálogo de las unidades ornamentales emeritenses ninguna forma que no se encontrara previamente en el léxico de la decoración romana. Sin embargo, las creaciones realizadas por el obrador extremeño a partir de los siglos IV y V ponen de manifiesto que la voluntad artística de

¹⁶⁴⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 1985, p. 359.

la época se encontraba en conflicto con una tradición clásica que desde entonces se hallaba imbuida en un irrefrenable proceso de exfoliación motivado por la existencia de un modelo productivo y exegetico incompatible con la perpetuación de aquello que podríamos definir como “clasicismo deliberado”.

El segundo sustrato cultural e icónico se encuentra en la tradición mosaica, una particularidad que se explica en función del singular protagonismo que juzgamos debieron ostentar las comunidades judías establecidas en Mérida al menos entre los siglos IV y VI. De tal forma consideramos que la expresión material de la espiritualidad hebrea constituyó un elemento adyacente y ascendente de gran significación en la planificación de los programas escultóricos realizados en la ciudad desde el final de la Antigüedad.

El tercer y último sustrato cultural que determinó la producción escultórica local se encuentra en las manifestaciones visuales del sistema creencial que había sido elaborado desde varios siglos atrás por parte de la subcultura. Ello se tradujo en un extraordinario protagonismo de las fórmulas decorativas originarias del folklore ornamental en el interior de los templos. La incorporación de estas unidades, a su vez, respondía a dos motivaciones. Por una parte, la Iglesia trató, mediante esta maniobra de enculturación, de asimilar determinados discursos icónicos propios del paganismo residual. Por otra, es preciso señalar que las fórmulas geométricas más genuinas del folklore ornamental encajaban con singular prestancia en las demandas estéticas propias del mundo tardoantiguo, es decir: ambigramaticalidad, cinética desde el estatismo y posibilidad de desarrollar un motivo sobre sí mismo en una composición *ad infinitum*.

La intención principal que subyace en los programas de escultura decorativa de Mérida no es otra que aquella que se desprende de lo que fue un evidente anhelo del episcopado local a la hora de trazar un muy elaborado nexo sinonímico según el cual la comunidad católica emeritense era concebida exactamente como un nuevo Pueblo de Israel. Al mismo tiempo, los líderes de esta comunidad se vieron obligados a preparar a la misma de cara al advenimiento del final de los tiempos, un acontecimiento cuya realización se tenía como inminente. Ello determinó en buena medida el hecho de que el interior de los templos estuviera profusamente decorado a partir de la evocación de materiales preciosos o de unidades de filiación vegetal –todos ellos inevitablemente vinculados con la representación idílica del Paraíso-, así como la proliferación de determinadas fórmulas iconográficas tales como los nichos. Igualmente es preciso señalar que en un nivel de lectura más abstracto, este arte impregnado de sesgos

premonitorios, demandó de una profunda revolución en lo que respecta a la cualificación y a la inteligibilidad perceptiva de las creaciones escultóricas por parte de la audiencia. Esta última, no lo olvidemos, se encontraba fuertemente determinada por una cosmovisión según la cual los límites tangibles entre el mundo físico y el mundo sobrenatural carecían de cualquier tipo de concreción.

VI. Algunas consideraciones acerca de las dinámicas de ejecución vigentes en los programas escultóricos emeritenses.

Una vez analizada la realidad histórica en Emerita Augusta entre los siglos IV y IX, los condicionantes inherentes a la evolución morfológica de las diferentes unidades ornamentales contenidas en la colección local, así como lo que estimamos pudo haber sido el ecosistema cultural que dio lugar a los programas de escultura decorativa, consideramos oportuno concluir el presente trabajo realizando una breve aproximación a todos aquellos elementos que, directamente relacionados con los procedimientos de naturaleza material, humana y tecnológica, hubieron estado en grado de determinar la fisonomía y la transformación del lenguaje artístico emeritense entre el final de la Antigüedad y la consolidación del dominio islámico en la capital del Guadiana.

1. Los condicionantes técnicos y materiales de la escultura emeritense.

La práctica totalidad del amplio volumen de fragmentos escultóricos que componen la colección de Mérida están realizados en mármol. Si bien esos mármoles presentan, como tendremos ocasión de ver, diversas cualidades y calidades, todos ellos demandan de un sistema organizativo de cierta prestancia con vistas a su elaboración en tanto objetos de arte. Como es bien sabido, el mármol fue tenido a lo largo de toda la Antigüedad como un material valioso cuyo solo empleo en la realización de proyectos ornamentales era entendido como un sinónimo de riqueza. Sin embargo, la exaltación del mármol como soporte de la representación artística alcanzó uno de sus máximos grados de clarividencia precisamente durante la Tardoantigüedad. De tal forma, el elogio y la alabanza de este *lapis praetiosum*, así como de la meticulosidad que exige su trabajo, llegarán a convertirse en un lugar común en descripciones literarias tales como aquellas realizadas por Prudencio, por Gregorio de Tours, e incluso por los autores de las *VSPE*.

Tal vez sea nuestra obligación cuestionarnos el motivo por el cuál tuvo lugar el enaltecimiento de un material cuyo uso se había convertido en recurrente en la cuenca

mediterránea desde hacía varios siglos. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que detrás del singular interés que hacia el mármol evidenció el gusto tardoantiguo no solamente se esconde un atávico apego de naturaleza estética, sino también un poderoso indicio de lo dificultoso que debió convertirse cualquier tentativa encaminada a continuar confiriendo al mármol el papel de soporte físico del discurso artístico oficial por excelencia, tal y como había venido sucediendo con regularidad a lo largo de los siglos anteriores.

Desde época de Augusto, las diferentes tradiciones industriales y proto-industriales destinadas a la explotación de canteras con un radio de aprovisionamiento de índole local pasaron a formar parte de un complejo entramado productivo controlado por la administración romana, que se encargó de la extracción del mármol, así como de su elaboración y redistribución en todos los rincones del Imperio. El uso y el transporte de este material a gran escala en época altoimperial no demandaba tanto de una alta cualificación tecnológica como de un elevado grado de organización logística. Es por ello por lo que el mercado de materiales elaborados en mármol se tornaba singular y potencialmente vulnerable ante un eventual colapso de la Administración. Dicha fragilidad parece ponerse en evidencia ya a comienzos del siglo IV. Al menos desde época de Constantino no solamente se hace cada vez más frecuente el empleo de bloques de mármol almacenados en grandes depósitos desde hacía varias décadas, sino que comienza a manifestarse un cada vez más preclaro interés hacia la reutilización de mármoles elaborados en épocas anteriores en los proyectos monumentales de nueva fábrica, iniciándose así una práctica no exenta a su vez de un peculiar gusto que hoy definiríamos de anticuariado¹⁶⁴⁶.

A lo largo de la quinta centuria, muchas de las canteras imperiales comenzaron a ser primero dismanteladas y más tarde abandonadas a causa de la ausencia del equipo necesario para su costoso mantenimiento y para las aún más laboriosas tareas que demandaba la distribución de este material. Gracias en parte a que los procesos de extracción del mármol se encuentran entre los procedimientos técnicos más conservadores a lo largo de la historia del arte – de hecho estos no fueron sometidos a las dinámicas de la moderna industrialización hasta las décadas finales del siglo XIX-, conocemos bien las dificultades que entraña no solamente el sostenimiento de una cantera de mármol, sino también de su activación. La manutención y la regular explotación de un yacimiento marmóreo demanda de una organización que, a partir de los primeros años del siglo VI se convertirá en *rara avis* en Occidente. Como

¹⁶⁴⁶ I. RODÁ DE LLANZA, 2004, pp. 405 y ss.

consecuencia de ello muchos lugares que desde entonces se encontraran alejados de viejas canteras romanas, o que no poseyeran materiales o recursos suficientes para el expolio de edificios antiguos, fueron testigos de cómo sus centenarias tradiciones constructivas y escultóricas quedaban condenadas al olvido durante las centurias que estaban por venir¹⁶⁴⁷.

En este sentido consideramos que el caso de Mérida puede ser tenido como una sobresaliente excepción. Ya vimos cómo la comunidad local había puesto de manifiesto sus dotes organizativas en coincidencia con las reformas realizadas por el obispo Zenón en los años finales del siglo V. Dicha coyuntura adquiere un mayor grado de clarividencia en época de los grandes obispos, especialmente en paralelo al acometimiento de las grandes empresas promovidas por Fidel y Masona en los años finales del siglo VI. En aquél momento, y teniendo en cuenta los testimonios escritos y las evidencias materiales que hemos venido analizando en los capítulos precedentes, consideramos que el obispado emeritense poseía la capacidad pecuniaria y organizativa suficiente como para tal vez proveerse de mármol de las canteras más próximas a la ciudad, así como para llevar a cabo una cuidadosa labor de expolio de los edificios de época imperial siempre que ello fuera necesario. Si tenemos en cuenta todas estas consideraciones, podremos afirmar sin demasiados problemas que el obispado local fue ciertamente capaz de sustentar los mecanismos necesarios para poner en marcha la creación de programas escultóricos de nuevo cuño al menos hasta los primeros años del siglo VII, momento a partir del cual el primitivo modelo productivo pasa a ser insostenible, dando con ello lugar a los cambios que tuvimos ocasión de analizar a lo largo de los capítulos precedentes.

La Lusitania había contado desde época imperial con una importante tradición en materia de explotación de canteras de mármol. En la provincia se encuentran las canteras de Alconera – situadas a unos sesenta kilómetros de Mérida en dirección sur-, las de Vila Viçosa – a algo menos de cien kilómetros en dirección oeste-, las de São Brissos –a ciento setenta kilómetros en dirección suroeste-, las de Almadén de la Plata – a unos ciento veinte kilómetros en dirección sur-, las de Carija –a muy pocos kilómetros en dirección noroeste-, las de Borba – a cien kilómetros en dirección este- y las de Estremoz –a algo más de cien kilómetros en dirección este-. Todos estos yacimientos marmóreos se encontraban activos desde época imperial, y su materia prima continuará constituyendo el soporte de las principales manifestaciones escultóricas a lo largo de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media. De tal forma,

¹⁶⁴⁷ B. WARD-PERKINS, 1971, pp. 536 y ss.

sabemos que el mármol de Alconera fue empleado para la realización del material escultórico encontrado en las excavaciones realizadas en la vecina localidad de Burguillos del Cerro¹⁶⁴⁸, el de São Brissos en la producción llevada a cabo por los obradores de Beja y Sines¹⁶⁴⁹, y finalmente el de Borba y Estremoz en aquella desarrollada por los artesanos emeritenses, siendo este último un hecho constatado al menos para los siglos VI y VII¹⁶⁵⁰.

De entre todos estos mármoles resultan particularmente óptimos en finura y calidad aquellos de Borba y Estremoz, que llegan a alcanzar en determinadas ocasiones la exquisitez en el aspecto y la delicadeza en el granulado de los legendarios ejemplares extraídos de las canteras de Luni y Carrara¹⁶⁵¹. Fue precisamente por esta razón por la cual este mármol sirvió de soporte para la labra de las efigies de aquellos dignatarios imperiales que Trinidad Nogales tuvo a bien en definir como “la primera generación de emeritenses”¹⁶⁵², y por la cual este mismo material fue el predominantemente empleado en la realización del *Forum Iulium*, así como de los principales proyectos monumentales acometidos en la ciudad desde época claudia¹⁶⁵³.

Al mismo tiempo y tal y como acabamos de referir, la mayor parte de los fragmentos emeritenses adscritos al período que nos ocupa pertenecen a ejemplares marmóreos procedentes de las canteras de Borba y de Estremoz. Ahora bien, no podemos estar seguros de si la comunidad local estuvo en grado de activar un sistema de extracción, explotación y transporte desde estos dos emplazamientos sitios, no lo olvidemos, a un centenar de kilómetros de la capital del Guadiana. La empresa, en cualquiera de los casos, resultaría poco menos que ardua sobre todo si tenemos en cuenta el depauperado sistema de transportes y de comunicaciones terrestres resultante de la convulsa situación vivida en la región lusitana a lo largo de la quinta centuria.

Lo que sí podemos afirmar es que el obrador local, al menos en la época de los grandes obispos, empleó un criterio de selección muy concreto para la realización de sus programas ornamentales. Un criterio de selección cuya aplicación a su vez demandaba de un sistema organizativo solvente, no exento de una serie de exigencias inherentes a la racionalización de la producción. A principios de la década de 1980, el Departamento de Cristalografía y Mineralogía de la Facultad de Ciencias de la

¹⁶⁴⁸ I. SASTRE DE DIEGO, 2010, pp. 37 y 41.

¹⁶⁴⁹ M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 262.

¹⁶⁵⁰ X. BARRAL I ALTET, 1987, p. 14.

¹⁶⁵¹ M. J. MACIEL, 1992, pp. 460 y ss.

¹⁶⁵² I. RODÁ DE LLANZA, 2004, p. 413.

¹⁶⁵³ F. PENSABENE, 2004, p. 425.

Universidad Autónoma de Barcelona realizó un estudio del mármol de algunas de las piezas más significativas de la colección emeritense. Las conclusiones de dicho estudio, auspiciado por María Cruz Villalón, vieron la luz en un interesantísimo artículo que la investigadora extremeña publicó en 1981¹⁶⁵⁴. Los resultados de aquellos análisis demostraron que las muestras seleccionadas habían sido realizadas sobre ejemplares procedentes de Borba que podían ser divididos en dos calidades. Una primera serie, que se presentaba únicamente en piezas de mayor calidad de ejecución –aquellas integrantes de lo que María Cruz definiría como “grupo A”-, se caracterizaba por su textura compacta y homogénea, lo cual permite al lapicida una mayor finura de talla. La segunda serie, presente en ejemplares de sendos grupos A y B, mostraba una textura en esencia más tosca, con un mayor número de cristales que a su vez eran sensiblemente más gruesos que aquellos de la primera¹⁶⁵⁵.

Todo ello nos lleva a barajar la hipótesis que aquí formulamos. Si bien es posible que el obispado emeritense no llegara a reactivar las canteras de Borba y de Estremoz, sí hubo de recurrir a material que, procedente de aquéllas, había llegado a Mérida a lo largo de las centurias anteriores. Las piezas emeritenses rara vez presentan evidencias de haber sido retalladas, lo cual nos induce a pensar que en época de los grandes obispos pudo haberse recurrido a depósitos de mármol excedentario existentes en la ciudad y en sus zonas aledañas. Con motivo de la realización de los grandes proyectos de finales del siglo VI se privilegió el empleo del mármol de mayor calidad –el de la primera serie, cuya calidad hizo posible, al menos en parte, la formulación del segundo estilo emeritense- Los sólidos capaces de esta serie muy posiblemente se agotaron con motivo de la elaboración de las empresas constructivas auspiciadas por Fidel y Mazona, de tal manera que las eventuales intervenciones venideras únicamente podrían recurrir al mármol de la segunda serie. Es este último un dato a ser tenido muy en cuenta en la medida en la cual la ulterior predominancia de un mármol de inferior calidad, mucho menos compacto, en esencia tosco y difícil de trabajar, bien pudo haber contribuido a la formulación de una serie de morfologías ornamentales de carácter más sumario, es decir, aquellas que caracterizan principalmente al cuarto y al quinto estilo emeritense.

Consideramos que los pormenores de índole material que acabamos de describir al respecto del mármol pueden aplicarse igualmente al instrumental de trabajo empleado por los obradores emeritenses a lo largo de la época que nos ocupa.

¹⁶⁵⁴ M. CRUZ VILLALÓN, 1981-a.

¹⁶⁵⁵ IBIDEM, pp. 9 y ss

Este último elemento, como veremos más adelante, también debió contribuir en buena medida a la transformación de las unidades decorativas a partir de los primeros años del siglo VII. La sexta centuria antes de nuestra era había constituido un punto de inflexión desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo en lo que a los trebejos destinados a la labra del mármol se refiere. Fue en aquél momento cuando el perfeccionamiento de los primitivos instrumentos percutidos se vio acompañado de la irrupción del cincel plano por excelencia, del cincel de punta redondeada, de las escofinas, de toda una serie de nuevos abrasivos y, en resolución, de todos los pertrechos que desde entonces acompañaron al escultor y que hicieron posible la materialización de los ideales clásicos en la escultura a lo largo de los siglos que estaban por venir¹⁶⁵⁶.

La fabricación de todos estos útiles sólo era posible gracias a la existencia de una industria del metal ciertamente especializada y muy bien organizada¹⁶⁵⁷. De hecho, podríamos decir incluso que la industria de los metales se encontraba entre las más importantes de la Antigüedad, constituyendo en sí misma uno de los principales sustentos del poderío económico del Imperio Romano. De la misma manera que sucedía con la extracción, el trabajo y la redistribución del mármol, la industria del metal era especialmente sensible a un eventual aletargamiento o decaimiento de la Administración. Así, ya a lo largo de los siglos III y IV se pone de manifiesto la dificultad existente en Hispania a la hora de mantener la explotación de yacimientos de hierro, oro, plata, cobre, etc¹⁶⁵⁸. Idéntica coyuntura puede apreciarse en muchas otras áreas de Occidente en esta misma fase, pues tal y como refiere la *Notitia Dignitatum*, para entonces se había producido un colapso generalizado en la extracción, transformación y suministro de metal¹⁶⁵⁹.

En el caso concreto que supone la Península Ibérica cabe señalar que las nuevas élites de etnia germana trataron de alguna manera de evitar dicho colapso. Ello se tradujo en la proliferación de las denominadas “Forgias Errantes”, centros de trabajo del hierro que intentaron explotar los antiguos yacimientos de manera efímera e itinerante las más de las veces¹⁶⁶⁰, y que constituyeron el mejor ejemplo de lo que la industria férrea hispana habría de ser al menos hasta el siglo X en los reinos cristianos del

¹⁶⁵⁶ B. WARD-PERKINS, 1971, p. 529.

¹⁶⁵⁷ J. M. ROLDÁN HERVÁS (dir.), *Diccionario Akal de la Antigüedad Hispana*, Madrid, 2006, p. 472.

¹⁶⁵⁸ CL. DOMERGUE-G. HERAIL, *Mines d'or romaines d'Espagne*, Toulouse, 1978, pp. 121 y ss.

¹⁶⁵⁹ C. CITTER, 1996, p. 136.

¹⁶⁶⁰ F. OLAGUER-FELIÚ, “Hierro, rejería”, *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1982, p. 19; IDEM, “Recorrido histórico sobre la extracción y procedimientos del hierro en España desde la Protohistoria hasta la época moderna”, F. AZCONEGUI MORÁN-A. CASTELLANOS MIGUÉLEZ (coords.), *Guía Práctica de la Forja Artística*, León, 1997, pp. 13 y ss.

norte¹⁶⁶¹. La importancia que debió demandar una mínima preservación de la industria férrea para la activación y manutención de un núcleo productivo puede explicarse sin ir más lejos mediante la presencia de herrerías en algunos monasterios altomedievales hispanos, tal y como ha sugerido Luis Caballero al respecto de Santa Lucía del Trampal¹⁶⁶².

En cualquiera de los casos resulta más que evidente que la depauperación del sistema de transformación y de distribución del metal condicionó la accesibilidad de los artesanos a un buen número de las herramientas anteriormente aludidas, lo cual habría de afectar en consecuencia a los resultados finales de su producción. El escultor de época romana contaba a su disposición con mazas, campanas, punteros, cinceles, gradinas, limas y escofinas. El empleo simultaneado de todos estos útiles se había traducido en desbastes concretos, planos definidos, perfiles y contornos redondeados y volúmenes turgentes. Frente a esta amplia gama de instrumentos, el escultor de finales de la Antigüedad y de la Alta Edad Media va a verse pertrechado con herramientas viejas o con útiles de muy mala calidad que perderían el filo, se destempearían e incluso se quebrarían con cierta regularidad¹⁶⁶³. Ni qué decir tiene que esta coyuntura contribuyó a la pérdida de volúmenes en las representaciones escultóricas de la época que estamos estudiando. Si bien resulta muy probable que los artífices del primer y del segundo estilo emeritense tuvieran a su disposición al menos buena parte del instrumental característico de la época clásica, todo parece indicar que la ausencia de herramientas¹⁶⁶⁴ contribuyó con creces a la paulatina generalización de las tallas tapizantes en la escultura local conforme nos adentremos en la séptima centuria.

2. Sobre la mano de obra.

En primer lugar, y llegados a este punto, tal vez convendría cuestionarnos qué es lo que sabemos acerca de los obradores emeritenses que materializaron los testimonios escultóricos analizados hasta el momento presente, o al menos qué es aquello que podemos deducir al hilo de los datos que sobre dichos testimonios hemos venido barajando a lo largo de los capítulos anteriores. Tal y como ya vimos en su momento, todo parece indicar que los programas escultóricos realizados con motivo de

¹⁶⁶¹ El sistemático expolio de grapas y de otros elementos metálicos conformantes de los edificios romanos son una prueba más de la escasez de metal que caracteriza a esta fase de la historia.

¹⁶⁶² L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 162.

¹⁶⁶³ M. SOBRINO GONZÁLEZ, 2006.

¹⁶⁶⁴ Si tenemos en cuenta las huellas del instrumental sobre las piezas, todo parece indicar que las herramientas percutidas se vieron progresivamente reducidas a punteros y a meros cinceles de punta plana.

la reforma del teatro promovida por Acilius Severus en la década de 330 pueden ser considerados como la última gran empresa ornamental directamente promovida por la autoridad imperial en la ciudad. Ahora bien, y tal y como señala María Cruz, resulta como poco sorprendente que los grandes programas decorativos de época hispanovisigoda aparezcan con el ímpetu y la ambición con las que parecen hacerlo, de manera incluso diríamos repentina, en la segunda mitad del siglo VI.

De cara a entender este vacío de algo más de dos siglos, Cruz Villalón plantea una hipótesis con la que estamos parcialmente de acuerdo. Señala dicha investigadora que en realidad la escultura ornamental ya había dejado poca huella en la ciudad desde el final de la dominación imperial¹⁶⁶⁵. Parece bastante claro que a lo largo de la segunda mitad de la cuarta centuria el acometimiento de programas escultóricos de gran envergadura desaparece casi por completo. Sin embargo, por nuestra parte nos inclinamos a pensar que en la capital del Guadiana continuaron manteniéndose activos una serie de talleres que, sin solución de continuidad, estaban llamados a constituir el primer embrión de las que habrían de ser las grandes realizaciones de la segunda parte del siglo VI. Ya habíamos argumentado a favor de esta premisa en los capítulos segundo y tercero, en los cuales tuvimos ocasión de aludir al hecho de que durante la cuarta centuria, así como de la primera parte de la siguiente, continuaron existiendo en la ciudad de Mérida artesanos especializados en el dominio de la escultura, si bien sus postulados estéticos, planteamientos técnicos, sistemas de organización, así como las demandas de su eventual clientela se fueron alejando cada vez más de los elementos característicos de la fraseología escultórica propia de la etapa anterior.

En cualquiera de los casos parece muy difícil negar que el gran auge de los talleres emeritenses tuvo lugar en las décadas finales del siglo VI. La privilegiada situación económica y socio-religiosa de la ciudad así lo hizo posible. De tal forma, las empresas constructivas promovidas por Fidel y Masona dieron lugar a una enérgica reactivación de la producción de escultura ornamental. Esta asombrosa recuperación de las prácticas edilicias demandó de un importante volumen de piezas destinadas al embellecimiento de los principales edificios, y se caracterizó principalmente por dos particularidades. La primera de ellas es la alta calidad del trabajo realizado, tal y como puede apreciarse en la mayor parte de las realizaciones adscritas a esta fase, algo que puede apreciarse no solamente en la escultura sino también en el ámbito

¹⁶⁶⁵ M. CRUZ VILLALÓN, 2003, p. 158.

arquitectónico¹⁶⁶⁶. En segundo lugar es de destacar que los talleres emeritenses activos a lo largo de estas décadas debieron estar muy bien organizados y, a la luz de los testimonios, hasta cierto punto supeditados a un proceso productivo notablemente racionalizado.

Esta circunstancia debió verse profundamente modificada a lo largo de la séptima centuria, entre otras cosas porque la nueva orientación rural de las estructuras sociales no favoreció en lo más mínimo la continuidad del anterior sistema productivo, y mucho menos la implantación de nuevos talleres. Las excavaciones realizadas en el área de Morería ponen de manifiesto el aletargamiento de la clase artesana en la ciudad durante este siglo¹⁶⁶⁷. Es precisamente por esta razón por la cual se ha llegado a barajar la posibilidad de que al menos un significativo volumen de los especialistas que habían trabajado en los proyectos promovidos por los grandes obispos se trasladara a Toledo o incluso a Beja¹⁶⁶⁸, e incluso tal vez a otras zonas predominantemente rurales dentro del mismo ámbito lusitano. No obstante, y tal y como tuvimos ocasión de comprobar, no existen argumentos definitivos como para pensar que el obrador emeritense colapsara por completo en el transcurso del siglo VII. A pesar de que las creaciones locales fueron perdiendo el refinamiento y el grado de excelencia característico de la etapa anterior, la producción escultórica continuó existiendo en la ciudad, si bien tal vez no tan centrada en la realización de ambiciosos programas ornamentales de nueva planta como en proyectos de reparación y sustitución de elementos y de estructuras puntuales. Con todo, estos talleres pusieron en marcha, como vimos, sus propios criterios de selección y de transformación de las distintas unidades ornamentales, contribuyendo con ello a enriquecer el gradiente de desarrollo de la escultura local.

Al mismo tiempo, este último debió ser sometido a un impulso final a lo largo de las últimas décadas del siglo VIII y primeras del IX en paralelo al afianzamiento del dominio emiral en la ciudad. Fue en aquel momento cuando, gracias a la reactivación de los usos constructivos que promovieron los nuevos gobernantes, la industria de la escultura ornamental volvería, si bien por poco tiempo, a adquirir nuevos bríos. No podemos descartar la posibilidad de que a lo largo de estos años tuviera lugar en la ciudad la existencia de talleres mixtos integrados por artesanos autóctonos

¹⁶⁶⁶ En este sentido se ha llamado la atención acerca del buen quehacer constructivo que habría caracterizado tanto a la reforma de la basílica de Santa Eulalia como al edificio identificado como el *Xenodochium*, L. CABALLERO ZOREDA, 2003, p. 150.

¹⁶⁶⁷ IBIDEM, p. 159.

¹⁶⁶⁸ M. CRUZ VILLALÓN, 1981-a, p. 9.

conocedores de la tradición local –fueran estos cristianos o muladíes- y por operarios islámicos procedentes de distintas áreas peninsulares sometidas al dominio andalusí.

Ahora bien, ¿quiénes fueron en líneas generales los individuos integrantes del obrador emeritense a lo largo de todos estos siglos y de qué manera se organizaron? Frente al abundante número de datos que la Mérida romana nos ofrece a la hora de despejar estas incógnitas, hemos de asumir que el conocimiento que poseemos para una hipotética resolución de las mismas con posterioridad al siglo IV es mínimo. Mientras que en época imperial conocemos no solamente los nombres de determinados artistas a título individual en las principales urbes hispanas, sino también el modo en el que estos se organizaban en sus respectivas *officinae*¹⁶⁶⁹, en época hispanovisigoda la ausencia de información a este respecto afecta a la práctica totalidad de la clase artesanal peninsular¹⁶⁷⁰. A todas luces parece claro que aún desde el anonimato nominal que afecta al artesano, y sin el sólido y especializado entramado organizativo que había caracterizado a la producción en masa de escultura ornamental de época imperial¹⁶⁷¹, durante esta fase continuaron existiendo determinados criterios organizativos de la producción que sin lugar a dudas estarían presentes en el taller de Mérida a lo largo de los siglos que nos ocupan¹⁶⁷².

Para dar respuesta a la cuestión de la autoría de las piezas de la colección hispanovisigoda emeritense, así como a la identificación de los integrantes del obrador local al menos durante sus años de mayor intensidad productiva, Helmuth Schlunk barajó la posibilidad de que estos individuos, o una parte muy significativa de los mismos, hubieran sido artífices orientales traídos a la ciudad por los obispos Paulo, Fidel y Masona¹⁶⁷³. Por nuestra parte y teniendo en cuenta todos aquellos elementos que hemos defendido a propósito de la naturaleza autóctona del obrador lusitano en

¹⁶⁶⁹ M. I. GUTIÉRREZ DE ZA, “Una *officina* de mármol en Córdoba”, S. F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, pp. 565-569.

¹⁶⁷⁰ G. RIPOLL LÓPEZ, 2004, pp. 216 y ss. Vid. al respecto A. GARCÍA BELLIDO, “Nombres de artistas en la España romana”, *Archivo Español de Arqueología*, 28, nº 91, 1955, pp. 3-19; VVAA, *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica. Cuadernos Emeritenses*, 8, 1994; T. NOGALES BASARRATE (ed.), *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania*, *Cuadernos Emeritenses*, 20, 2002.

¹⁶⁷¹ La realidad socio-económica que caracteriza al final de la Antigüedad comporta, en lo que a la escultura ornamental se refiere, una ruptura en el seno del organigrama productivo que afectó también a los diferentes sistemas de formación del artesanado, A. M. ROMANINI, 1971, p. 459.

¹⁶⁷² Tales criterios organizativos han sido debidamente individualizados sin ir más lejos a partir del análisis de la edificación de la basílica del Tolmo de Minateda, S. GUTIÉRREZ LLORET-J. SARABIA BAUTISTA, 2001, pp. 331 y ss. Por otra parte, en lo que concierne a los talleres emeritenses Isaac Sastre a sugerido con buen criterio la posibilidad de que en ellos existiesen diferentes *officinae* de artesanos asociados atendiendo a parámetros de gremialización similares a los empleados durante época imperial, si bien con una menor densidad desde el punto de vista cuantitativo, I. SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 52.

¹⁶⁷³ H. SCHLUNK, 1945, pp. 188 y ss.

los capítulos precedentes, consideramos que no existió dicha presencia y proponemos el siguiente elenco de grupos integrantes del taller local a lo largo de estos años.

En primer lugar, y tal y como ya hemos referido con anterioridad, los obispos debieron situarse a la cabeza de aquello que podríamos entender como una jerarquía de la producción artística. Los mitrados, especialmente a lo largo del siglo VI y primeros años del VII -momento en el cual se constata un mayor volumen de actividad creadora en la ciudad- debieron intervenir de manera activa en todo aquello que concierne a los criterios de producción, recursos de financiación, selección del discurso ornamental, e incluso organización de los propios talleres de escultura. Estas afirmaciones se ven respaldadas sobre todo si tenemos en cuenta aquellas motivaciones ideológicas según las cuales los obispos emeritenses trataron de identificarse con los líderes del Antiguo Testamento. En este sentido pueden resultarnos singularmente reveladores los siguientes pasajes que, contenidos en el Éxodo, aluden de manera directa a la concepción del artesano y de la propia obra de arte acorde a una cosmovisión de carácter genuinamente veterotestamentario:

“Hablarás con hombres expertos, a quienes yo he dotado de genio artístico, para que confeccionen las vestiduras de Aarón, a fin de consagrarle para que sea mi sacerdote”

Éxodo, 28, 3.

“El Señor dijo a Moisés: “Mira, he llamado por su nombre a Besalel, hijo de Urí, hijo de Jur, de la tribu de Judá. Le he llenado del espíritu de Dios, de sabiduría, de inteligencia y habilidad para toda suerte de trabajos, para hacer proyectos y realizarlos en oro, plata y bronce, para tallar piedras de engaste, para trabajar la madera y para llevar a cabo toda clase de trabajos”

Éxodo, 31, 1-5.

Atendiendo entre otras a estas premisas, parece bastante obvio que los grandes obispos de la ciudad de Mérida dotaron a los proyectos monumentales de su promoción de un marcado signo de tradición mosaica, a partir del cual ellos, en tanto intermediarios entre la divinidad y los fieles, darían a estos últimos las pautas a seguir a la hora de poner en marcha los proyectos destinados al enaltecimiento y a la dignificación de la sede episcopal. Así, los obispos, asesorados por la alta jerarquía eclesiástica en lo que respecta a planteamientos iconográficos y a efectos de organización productiva, se encuentran simbólica y estrechamente vinculados al discurso estético contenido en la escultura ornamental realizada en la ciudad.

Entre los distintos agentes que hicieron posible la plasmación material de dicho aparato ideológico hemos de situar los siguientes: artesanos altamente cualificados al mando de sus respectivos talleres, clérigos, artesanos de media o baja cualificación, ciudadanos libres no necesariamente especializados en el trabajo de la piedra y mano de obra esclava. El primer grupo estaría constituido por aquellos maestros emeritenses herederos directos de la tradición local, así como por otros talleres de la región lusitana que acudirían a la capital del Guadiana movidos por lo que debió constituir el notable efecto de llamada que supusieron las empresas acometidas en la ciudad desde los años centrales de la sexta centuria. Seguramente fueron estos artífices quienes recibirían instrucciones precisas, por parte de la alta cléricatura, de aquello que debía constituir el discurso ornamental destinado al embellecimiento de los templos y de otros edificios de su promoción. Al mismo tiempo cabe suponer que en estrecha relación con estos maestros se encontraría un número no menos significativo de monjes y de gentes directamente asociadas al organigrama eclesiástico. Estos individuos no solamente podrían haber llegado a funcionar como mediadores o supervisores a efectos de una correcta materialización de la fraseología iconográfica y estética propuesta desde la alta cléricatura, sino que al mismo tiempo cabría contar con ellos en tanto mano de obra activa, ya sea en el desempeño de tareas constructivas como en todos aquellos procesos destinados a la realización de piezas de escultura ornamental y de mobiliario litúrgico.

Los argumentos que podemos esgrimir para dotar de validez a esta última afirmación son varios. En primer lugar, y tal y como se desprende del contenido de las *VSPE*, sabemos que fueron los monjes del monasterio de Cauliana, sito en las inmediaciones de Mérida, quienes se ocuparon de la restauración y de la reparación del edificio con motivo de los daños ocasionados en el mismo a causa de una crecida del Guadiana en la segunda mitad del siglo VI¹⁶⁷⁴. Cabe suponer que los monjes poseyeran ciertas nociones al hilo de elementales tareas vinculadas a la construcción, y seguramente estarían hasta cierto punto familiarizados con los rudimentos inherentes a la producción artesanal, incluida la talla de la piedra¹⁶⁷⁵. Al mismo tiempo es lícito pensar que con motivo de la realización de los grandes proyectos de Fidel y Mazona, un buen número de clérigos locales activos en las obras pudo haber llegado a adquirir una notable formación en lo que al trabajo lítico respecta, lo cual podría incluso llegar a

¹⁶⁷⁴ *VSPE*, II, 22.

¹⁶⁷⁵ Por otra parte sabemos a ciencia cierta que el trabajo desempeñado por los monjes constituyó un factor considerable en los distintos dominios de la producción artística en toda la cuenca mediterránea a lo largo de los siglos VI y VII, R. CORMACK, 1989, p. 2.

explicar la pervivencia de los talleres emeritenses con posterioridad al primer cuarto del siglo VII.

El tercer y último grupo de integrantes familiarizados con el trabajo del mármol en el obrador emeritense vendría constituido por aquellos artesanos menos cualificados o especializados en el dominio de la escultura. Nos estamos refiriendo a lo que debió ser un significativo volumen de profesionales de la industria lítica que poseyeron indistintamente nociones de cantería, albañilería, corte y traslado de piedras e incluso de embellecimiento del material en un grado elemental. Es posible que muchos de ellos procedieran de zonas rurales de la Lusitania, o incluso que constituyeran pequeños talleres itinerantes en dicho área con anterioridad a su llegada a Mérida en los años centrales del siglo VI. Tal y como sucedía con los monjes, las habilidades de estos individuos en el ejercicio de la escultura pudieron verse incrementadas con motivo de su estadía en la ciudad y en contacto con artesanos altamente cualificados. Esta última circunstancia tal vez podría ayudarnos a comprender el modo en el cual muchas de las unidades ornamentales propias del taller emeritense se extendieron con posterioridad al siglo VI en el *hinterland* capitalino. Al mismo tiempo, no es descartable que la injerencia de este grupo de artesanos, de menor formación y familiarizados con un proceso productivo en esencia más pragmático y rudimentario, contribuyese a la implantación y ulterior generalización del que en su momento definimos como cuarto estilo emeritense.

El considerable volumen de tareas relacionadas con la industria lítica que debió ser demandado en época de los grandes obispos haría necesaria la presencia y la participación en el organigrama productivo del momento de un importante número de individuos no cualificados cuyo cometido hubo de centrarse en el desempeño de labores que comportaron una mayor exigencia desde el punto de vista físico. Nos estamos refiriendo a ciudadanos libres que participaron de manera voluntaria en los procesos de traslado y emplazamiento de materiales, y a esclavos al servicio de la sede episcopal destinados a la realización de idénticos cometidos¹⁶⁷⁶.

Habida cuenta de la actividad llevada a cabo por todos estos colectivos en la ciudad de Mérida a lo largo fundamentalmente de los años finales de la sexta centuria, convendría realizar una serie de breves puntualizaciones finales al respecto de la clase artesanal durante el final de la Antigüedad. Ello nos ayudará no solamente a valorar el extraordinario episodio que escribieron los obradores de la capital del Guadiana a lo

¹⁶⁷⁶ Al hilo de la tenencia y empleo de esclavos por parte de las sedes episcopales hispanas a lo largo de los siglos que nos ocupan vid. J. ORLANDIS ROVIRA, 1981, pp. 49-56; D. CLAUDE, "Freedmen in the Visigothic Kingdom", E. JAMES (ed.), *Visigothic Spain: new approaches*, Oxford, 1980, pp. 159-188.

largo de esta fase de la historia, sino también a entender hasta qué punto la actividad de dichos obradores habría de verse determinada por una serie de circunstancias históricas que, iniciadas desde la época de la Tetrarquía, acabaría determinando la producción de escultura ornamental, así como la de otras artes, en los siglos que estaban por venir.

A comienzos del siglo IV, en su obra *De mortibus persecutorum* el apologista Lactancio daba noticia de los efectos que en la formación de artesanos y profesionales estaban produciendo las leyes dictadas con motivo de las reformas administrativas de Diocleciano¹⁶⁷⁷. El nivel de burocratización alcanzado entonces por el aparato estatal romano había llevado en muy pocos años a la existencia de una clase artesanal cada vez más cerrada y hermética, al tiempo que mucho menos numerosa¹⁶⁷⁸. Esa misma particularidad se deja sentir muy especialmente en tiempos de Constantino, momento en el cual las fuentes textuales parecen incidir con singular recurrencia en el hecho que supuso el descenso en el Imperio de artesanos y de artistas cualificados para la realización de empresas constructivas de diversa índole y magnitud. Para entonces, el nivel de cualificación y de especialización en materia de competencias artesanales en las provincias de Occidente había experimentado un descenso tan considerable como vertiginoso. Ello condujo a la paulatina conformación de grupos de producción integrados por pocos miembros y cada vez más abocados a llevar a cabo una existencia itinerante, pues el volumen de demanda era tan bajo que dichos individuos no podían establecerse en un único enclave geográfico, y ni mucho menos tratar de crear en él un núcleo de distribución de sus manufacturas hacia otras áreas. En este sentido y en líneas generales el caso hispano no supuso una excepción¹⁶⁷⁹.

Los salarios percibidos por los profesionales de la artesanía –escultores incluidos– se habían visto disminuidos sobremanera en toda la cuenca mediterránea desde finales del siglo III¹⁶⁸⁰. Ello se tradujo en la configuración de una nueva clase artesanal nacida sobre la base del hermetismo y de la endogamia desde un punto de vista creativo, pues las reformas dioclecianeas no solamente habían incidido negativamente en la movilidad territorial del artesanado y de sus manufacturas, sino que habían incrementado sobremanera las exigencias derivadas del sistema hereditario vinculante en el aspecto laboral. Los resultados de esta nueva circunstancia no tardaron en hacerse sentir en el dominio de la escultura ornamental. De tal forma, los

¹⁶⁷⁷ J. ARCE MARTÍNEZ, 1982-a, pp. 52-53.

¹⁶⁷⁸ J. BECKWITH, 1970, p. 31.

¹⁶⁷⁹ E. DOMÍNGUEZ PERELA, 1987, p. 153.

¹⁶⁸⁰ C. MANGO, 1975, p. 115.

talleres comenzaron a recurrir sistemáticamente a la cita de unidades ornamentales del pasado, las cuales se vieron sometidas a una rápida transformación desde el punto de vista morfológico. Siguiendo instrucciones muy precisas generalmente conducentes a la estandarización de los modelos, los escultores del final de la Antigüedad y de la Alta Edad Media terminaron por producir un léxico ornamental por completo nuevo en términos de realización técnica, de recurrencia estilística y de apreciación estética. Todos estos elementos interactuaron de manera irrefrenable con lo que a todas luces debió ser un considerable salto cualitativo en la historia de la percepción visual de las obras de arte y, en líneas generales, del gusto colectivo.

Es precisamente por estos motivos por los que consideramos que la colección escultórica emeritense constituye en su conjunto una brillante excepción dentro del panorama global que supuso el crepúsculo de la romanidad en Occidente. Si bien su obrador hubo de padecer la recesión tecnológica y productiva a la que acabamos de referirnos a partir de las primeras décadas del siglo VII, la totalidad de la producción local supone un verdadero hito en la historia de la escultura europea, en la medida en la cual, y más allá de la excelencia de algunas de sus realizaciones, constituye uno de los mejores ejemplos conocidos de cara a ilustrar la continuidad de una serie de patrones estéticos nada menos que durante seis siglos.

En este sentido, y retomando una de las reflexiones con las que abríamos el presente trabajo, podemos afirmar que la escultura emeritense no puede ni debe ser concebida como un epílogo de aquella romana o una antesala de la medieval, sino que ha de ser entendida como una experiencia autónoma dentro de un largo proceso creativo iniciado en época de Augusto y prolongado hasta la primera mitad del siglo IX, momento en el cual puede darse por concluido el extraordinario capítulo escrito por la ciudad de Mérida en la historia de la escultura y de la expresión ornamental.

3. Conclusiones al capítulo sexto.

La producción escultórica realizada en Mérida durante la tardoantigüedad y la alta edad media vuelve a poner de manifiesto el carácter excepcional que supone el desarrollo de esta práctica en dicha ciudad dentro del panorama artístico de la época en Occidente. Por una parte, es preciso señalar que el obrador local, a diferencia de lo que sucedió en otras muchas regiones de Europa, sobrevivió a los avatares históricos de la quinta centuria y continuó su producción sin solución de continuidad hasta nada menos que los años centrales del siglo IX. Al mismo tiempo, la ciudad de Mérida no se vio prácticamente afectada por las consecuencias de lo que a todos los efectos resultó

ser una recesión global de las prácticas artesanales al menos hasta bien entrada la séptima centuria.

A pesar de que en la conformación del léxico ornamental altomedieval intervinieron todos aquellos factores estéticos, psico-artísticos e intelectivos de los que hemos tenido ocasión de hablar en los capítulos precedentes, es preciso señalar que la configuración del mismo estuvo fuertemente determinada por una serie de elementos de naturaleza en esencia material. Estos condicionantes residen en la accesibilidad y en la calidad de los mármoles empleados para la confección de los programas escultóricos, en la disponibilidad de un adecuado instrumental tecnológico, así como en la capacitación y formación de los artesanos, y en última instancia en la organización interna de los distintos talleres.

Todos estos factores incidieron en buena medida en el desarrollo de las realizaciones escultóricas producidas por el obrador emeritense. De tal forma, el empleo de mármoles blancos de alta calidad –caracterizados por poseer una textura compacta y homogénea– es característico del período en el cual los talleres locales trabajaron con mayor intensidad, llegando seguramente a agotar las reservas de dichos bloques en los primeros años de la séptima centuria. El acceso y la explotación de esta materia prima demandó a su vez un solvente sistema de organización laboral que muy posiblemente no sobrevivió a la época de los grandes obispos, momento a partir del cual los artesanos locales comenzaron a trabajar con bloques de mármol de peor calidad, lo cual incidió de manera irremisible en lo que habría de ser la conformación de un nuevo discurso estilístico. Lo mismo podemos decir al hilo de las herramientas con las que contaron los escultores. La variedad de trebejos por estos empleados se encontraba fuertemente determinada por el desarrollo de una industria férrea que al menos desde el siglo V se encontraba en una situación poco menos que precaria. Así, la paulatina desaparición de trebejos percutidos tales como las gradinas o las escofinas determinó y mucho el desarrollo del léxico ornamental. Este último hubo de ser formulado mediante sencillos y toscos cinceles planos que hicieron prevalecer aquellas unidades ornamentales que mejor se adaptasen a unos procesos de labra basados en esencia en las labores de incisión a dos planos.

Si bien el obrador emeritense manifestó una elevada solvencia en lo que a organización y a volumen de mano de obra se refiere en la época de los grandes obispos, este se vio abocado a padecer los síntomas de la gran recesión sufrida por la clase artesanal a medida que avanzaba la séptima centuria. A partir de entonces, la escasez en la demanda de grandes programas decorativos habría de condicionar la

actividad de los talleres, los cuales llevaron a cabo una profunda depuración del catálogo local de unidades para el ornamento. Esta inercia, de cariz marcadamente endogámico, no fue rota al menos hasta la segunda mitad del siglo VIII, momento en el cual la implantación de una nueva y económicamente saneada estatalidad en la ciudad garantizó hasta cierto punto la reactivación de un contexto productivo favorable para la producción de escultura decorativa.

Conclusiones finales.

Durante décadas, las manifestaciones escultóricas realizadas en Mérida con posterioridad a la desintegración factual de la estatalidad romana en la Península Ibérica han sido atendidas por la historiografía en función de una serie de claves de lectura que han permanecido relativamente invariables hasta la fecha. La abundancia de material escultórico aparecido en Emerita Augusta en los dos últimos siglos, así como el no menos interesante volumen de testimonios escritos inherentes a la realidad histórica de la ciudad a lo largo de esta fase –nos estamos refiriendo sobre todo a los datos contenidos en las *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium*–, han contribuido al establecimiento y a la generalización de un modelo interpretativo de la escultura local basado en las siguientes premisas.

Las realizaciones escultóricas emeritenses habrían constituido en sí mismas uno de los episodios más representativos del llamado arte visigodo, el cual se habría desarrollado en el siglo VI y habría encontrado la cima de su evolución en el VII, algunas décadas antes de diluirse irremisiblemente con motivo de la invasión islámica. Al mismo tiempo, la configuración de estas piezas, ya sea en términos estéticos como estilísticos, habría demandado de un ascendente foráneo que se encontraría en el arte bizantino, en la plástica norteafricana, y en menor medida en un presunto sustrato visual genuinamente germánico e incluso islámico. El enunciado de estos últimos postulados fue realizado mediante el empleo de una metodología basada principalmente en la comparación tipológica, y en consecuencia en la aceptación de un modelo de desarrollo artístico de corte difusionista para cuya instrumentalización la iconografía se erigía como una imprescindible herramienta de análisis.

De tal forma, la experiencia escultórica emeritense habría sido el resultado de la presencia en la ciudad de artesanos de origen foráneo. El repertorio de fórmulas decorativas que aquellos artífices habrían instaurado en Mérida sería repetidamente imitado por los maestros locales a lo largo del siglo VII, en lo que fue interpretado como un irremediable discurrir hacia el envilecimiento y la desintegración de las primitivas formas ornamentales. La aceptación de esta última hipótesis conllevaba a su vez la admisión de un modelo de evolución de la experiencia escultórica de carácter cíclico establecido a partir de secuencias cerradas y alternas de apogeo y decadencia. Esta visión, profundamente enraizada en los postulados del historicismo decimonónico, ha contribuido en buena medida al afianzamiento de un modelo explicativo del arte visigodo y de la escultura de Mérida caracterizado por presentar

una estructura en esencia inmovilista que ha generado un considerable volumen de contradicciones.

Al amparo de los interesantes resultados que se han desprendido del reciente debate historiográfico abierto al respecto de la identidad y de la asignación cronológica y cultural del arte de la tardoantigüedad en Hispania, hemos considerado conveniente realizar una nueva aproximación al conjunto escultórico de Mérida. Estimamos que este último, a causa de su excelencia y de su singularidad –no olvidemos que nos encontramos ante la más rica colección escultórica entre el final de la dominación imperial y el advenimiento de los grandes programas de escultura románica en territorio peninsular- no solamente está en grado de arrojar algo de luz de cara a la optimización de nuestros conocimientos al respecto del panorama artístico de la época en Hispania, sino que además, tal y como ya anunciara hace años María Cruz Villalón, demanda de un creciente interés y de un no menos significativo nivel de actualidad entre la comunidad científica especializada.

El principal aliciente que motivó nuestro análisis no difería en esencia de aquél que ha atraído el interés de múltiples investigadores a lo largo del último siglo y medio, es decir: la abundancia de restos conservados y la existencia de un complementario soporte textual que no deja de resultar, sin dejar por ello de ser objetivamente insuficiente, una *rara avis* en la tardoantigüedad hispana. En líneas generales consideramos que la colección escultórica de Mérida proporciona, en materia de escultura arquitectónica y litúrgica, un índice de variabilidad cronológica y morfológica de gran interés para el historiador del arte, siempre y cuando este se encuentre en disposición de hilvanar debidamente los datos proporcionados por la documentación textual y arqueológica, y trate de enfocar su aproximación a la colección desde una perspectiva flexible y en esencia novedosa.

Por nuestra parte cabe señalar que dicha aproximación se ha fundado en el establecimiento de una metodología encauzada en una doble vertiente. En primer lugar, hemos tratado de realizar una interpretación de las piezas en sentido vertical, esto es, a partir de la recreación de las circunstancias históricas, culturales y económicas que caracterizaron el devenir de Emerita Augusta entre los siglos IV y IX. Para llevar a cabo dicha recreación hemos considerado de gran utilidad el hecho de profundizar en la medida de lo posible en el panorama cultural que define a estas centurias en el ámbito mediterráneo, hispano y en última instancia lusitano, con el fin de elaborar una deducción prospectiva que desde el conocimiento de la *Zeitgeist* tardoantigua nos condujera hacia una valoración objetiva de las piezas de escultura.

La viabilidad de esta línea de lectura desplegada en vertical se ha visto indudablemente alentada y favorecida por los resultados obtenidos al hilo del ya referido debate abierto hace al menos dos décadas al respecto de la definición cronológica y cultural de la tardoantigüedad hispana. Si hasta hace relativamente poco tiempo la escultura emeritense había sido entendida como una producción desarrollada sobre todo entre los siglos VI y VII, las nuevas perspectivas ofrecidas por los investigadores en los últimos años nos han permitido emplazar las producciones del taller local en una franja cronológica que se extiende, sin solución de continuidad, entre los siglos IV y IX. La dilatación de dicho segmento temporal permite, a nuestro juicio, una mejor comprensión de los restos escultóricos en función de los acontecimientos históricos, y en consecuencia, la articulación de un patrón de lectura de los mismos en el cual muchas de las atávicas incógnitas y contradicciones derivadas de la aplicación del modelo explicativo tradicional encuentran una resolución cuando menos parcialmente satisfactoria.

Al mismo tiempo, la considerable abundancia de testimonios escultóricos que ofrece la ciudad de Mérida posibilita el despliegue de una línea de lectura de los mismos en sentido horizontal. Esta última, qué duda cabe, demanda de una observación rigurosa y pormenorizada de las unidades de exorno contenidas en las piezas. El objetivo de esta línea no ha sido otro que el de tratar de descifrar las dinámicas vigentes en el desarrollo tecnológico, estilístico y evolutivo del obrador local. Para ello ha sido necesario centrar nuestra atención en el puro ornamento.

La mayor parte de los estudios realizados hasta la fecha en materia de decoración no figurativa en el mundo tardoantiguo y altomedieval han privilegiado la aprehensión de la manifestación ornamental en tanto el resultado final de una realización posibilitada por la interacción de dos o más unidades de exorno. Así, por ejemplo, un fragmento de escultura decorado con una secuencia de vid ha sido tradicionalmente atendido como un sintagma expresivo concluso en sí mismo, una particularidad esta última que ha alentado aún más si cabe la tendencia a establecer sistemas de análisis basados en la comparación y en el paralelismo. Sin embargo, una secuencia de vid está compuesta al menos por vástagos, por racimos de uvas, por zarcillos y por otros elementos foliados cuya distribución en el plano se rige por una serie de criterios en absoluto azarosos. Es precisamente por esa razón por la cual hemos optado por aislar todas y cada una de las unidades ornamentales existentes en la colección de Mérida.

El minucioso desglose del repertorio decorativo local ha sido realizado por nosotros mismos mediante la recurrencia a la ilustración a mano alzada de todas y cada una de las hormas. Consideramos que esta metodología ha estado en grado de aportarnos un conocimiento exhaustivo de los mínimos monemas de expresión utilizados por los artesanos locales en sus composiciones durante siglos. La elaboración de un catálogo razonado de las más de cuatrocientas unidades que hemos individualizado nos ha permitido realizar un análisis de las mismas basado en un patrón evolutivo que se ha manifestado profundamente centrípeto, pues tal y como hemos podido comprobar, todas las unidades ornamentales emeritenses derivan de un tronco referencial común que encuentra sus raíces ya sea en la relievearia y en el mosaico romanos, ya en la imitación deliberada de piezas de orfebrería, ya en las más sencillas manifestaciones plásticas del arte popular.

Tanto en la dinamización de la línea de lectura vertical como en aquella de la horizontal hemos tratado de aplicar un método interpretativo de carácter riegliano. En lo que respecta al análisis vertical de los restos, es preciso señalar que estos se erigen como un inmejorable testimonio de la *Kunstwollen* o voluntad artística manifiesta por la comunidad de Mérida entre el final de la época imperial y los años centrales del siglo IX. Esa voluntad artística refleja de manera asaz fidedigna hasta qué punto los cambios sociales y económicos padecidos en la ciudad a lo largo de estos siglos determinaron el gradiente de mutabilidad de las realizaciones escultóricas ya sea en términos técnicos, estéticos o estilísticos. La lectura horizontal de los testimonios escultóricos también ha respondido a una inspiración de cariz marcadamente riegliano, en la medida en la cual hemos tratado de convertir al ornamento en el elemento protagonista de nuestro estudio sobre la base de la siguiente incógnita ¿hasta qué punto la historia del arte puede conferir al exorno un papel director en el desarrollo de la experiencia visual colectiva? Nosotros hemos optado por responder a esta cuestión otorgando al ornamento, o mejor dicho, a la evolución del mismo, una total credibilidad informativa justificada en el hecho de que éste, en tanto mínima unidad de expresión artística, está en grado de aportar un volumen de datos sumamente significativo al respecto de la sociedad que lo produjo.

En este sentido la colección de Mérida se presta a una interpretación de carácter riegliano mejor que cualquier otro conjunto escultórico conservado en la Península Ibérica durante esta fase de la historia. Ello es así porque la gran cantidad de restos que la componen asegura la aplicabilidad de unos mínimos parámetros de cohesión y de coherencia desde el punto de vista geográfico. Es este último particular un elemento a

ser tenido muy en cuenta, pues la eventual fragilidad que presenta el método riegliano desde un punto de vista especulativo se ve compensada aquí por un enfoque privilegiado en términos materialistas. De tal forma, el análisis de los motivos ornamentales contenidos en la escultura emeritense se ha prestado igualmente a una lectura complementaria y paralela establecida a partir del componente esencialmente tecnológico. Nos estamos refiriendo a todos aquellos datos que hemos podido obtener al respecto de la disponibilidad de materiales para la escultura, a la presencia o no en la ciudad de mano de obra cualificada, al volumen de demanda de piezas y en última instancia al nivel de idoneidad que caracterizó al instrumental empleado por los artesanos locales. Es precisamente este nexo entre el factor tecnológico-material y el estético o psico-artístico el punto de intersección de la doble vertiente metodológica que hemos propuesto, y donde adquiere plena relevancia toda la información que creemos haber aportado en el presente trabajo.

Asimismo consideramos que la individualización de las unidades ornamentales no debía quedarse en un mero enunciado expositivo. Por el contrario, hemos creído muy oportuno tratar de identificar la misión de dichas unidades desde un punto de vista funcional. La asignación de diferentes cometidos a cada una de las morfologías – unidades ornamentales expansivas, oclusivas o de aproximación- nos ha permitido optimizar nuestro conocimiento de las mismas mediante la comprensión de la conducta que estas manifiestan sobre un lecho ornamental determinado. De tal manera, hemos identificado una serie de patrones modulares de cariz marcadamente sinérgico que rigen la evolución de la decoración local y de los cuales hemos obtenido los siguientes datos.

En primer lugar cabe señalar que el ornamento tardoantiguo y altomedieval no evoluciona tanto en términos morfológicos como sí lo hace en términos funcionales y de adecuación a la superficie. Ello explicaría, por ejemplo, el carácter a priori tan conservador que caracteriza a las producciones escultóricas de esta fase de la historia, pues la novedad no se opera en el apartado aspectual sino en aquel genuinamente distributivo e inherente a la gramaticalidad. El índice de mortandad de las unidades de ornamento se encuentra a su vez determinado a todos los efectos por el volumen de productividad manifiesto en los talleres a lo largo de cada una de las distintas fases de creación escultórica en Mérida, de manera que en etapas de escasa actividad creadora, el catálogo ornamental correrá el riesgo de verse considerablemente mermado, pues la reproductividad de las hormas –sobre todo de aquellas más complejas-, requiere de continuidad en su reelaboración.

En conclusión, podemos argumentar que los lapicidas de Mérida se apropiaron de un importante volumen de unidades contenidas en el remanente ornamental romano –especialmente en el mosaico- entre la segunda mitad del siglo IV y los años centrales del VI. En la segunda mitad de esta centuria el catálogo local de unidades para el ornamento manifestó un notable implemento con motivo de las empresas edilicias auspiciadas por Fidel y Masona. Más tarde, entre los siglos VII y VIII un significativo porcentaje de hormas desapareció, mientras que los artistas que trabajaron entre mediados de la octava y de la novena centuria optaron por llevar a cabo una relativa repristinación del repertorio operada siempre sobre la base del sustrato ornamental preexistente.

La exposición de estos datos, derivados todos ellos de un minucioso análisis de la conducta manifiesta en las unidades ornamentales existentes en Mérida, debe ser lo suficientemente aclaratoria como para retomar el discurso con el que abríamos este último apartado desde un nuevo enfoque. Consideramos que la colección escultórica de Mérida tradicionalmente definida como “visigoda” no se circunscribe en absoluto a los siglos VI y VII, sino que rebasa con creces dicha barrera prospectiva y retrospectivamente desde un punto de vista cronológico. Las piezas emeritenses no requirieron de referentes ni de ascendentes icónicos de naturaleza alóctona, ya sean estos bizantinos, norteafricanos, germánicos o islámicos. Tal y como hemos podido comprobar, no existe en el inventario local de unidades ornamentales –excepción hecha de las hormas derivadas de piezas de orfebrería- ninguna morfología que no se encontrara previamente en el repertorio decorativo romano y en última instancia en aquel popular romano.

En este sentido, hemos de considerar que la producción de escultura ornamental en la Mérida tardoantigua y altomedieval respondió a un patrón estético continuamente auto-derivativo y basado en una experiencia en esencia propioceptiva. El principal punto de inflexión manifiesto en la confección morfológica de las unidades ornamentales emeritenses tiene lugar en el siglo VII, momento en el cual una depauperada situación económica puso freno al singular despegue que los programas escultóricos habían experimentado en la centuria anterior. Aún así, no debemos interpretar este particular como un síntoma de decadencia, pues es precisamente a lo largo de estos años que el repertorio ornamental local inicia un profundo proceso de readaptación a una serie de necesidades estéticas que ya podemos definir como genuinamente medievales – es en este momento cuando tiene lugar la formulación de

un lenguaje inédito en tanto carente de cualquier nostalgia *laudator temporis acti* con respecto del pasado romano en términos ideológicos-.

Al respecto de la comparación, del difusionismo, y de lo que consideramos ha sido una desmedida recurrencia a la iconografía como herramienta para decodificar el eventual mensaje de las creaciones emeritenses, hemos de realizar las siguientes puntualizaciones. Las metodologías basadas en el análisis tipológico han demostrado presentar un elevado grado de contingencia a la hora de obtener resultados fiables de cara al estudio de las manifestaciones escultóricas realizadas a lo largo de los siglos que nos ocupan. Nuestra experiencia nos dice que el método tipológico establecido en función de la semejanza entre piezas –según el apriorismo “A es igual a B, ergo A y B derivan de C, o bien B deriva de A”- debe dejar paso a un eventual sistema comparativo que no contemple tanto el cotejo de las unidades ornamentales como elementos conclusos, y sí la detección de analogías que puedan presentar dos o más piezas desde un punto de vista estrictamente inherente al modo en el cual se operan los criterios de distribución del discurso decorativo sobre sus respectivos lechos ornamentales. Creemos que aplicando este sistema estaremos en grado de comprender mejor, por ejemplo, el modo en el cual se efectuó la paulatina transición entre el ornato hispanorromano y el ornato hispanomusulmán.

En cuanto al empleo de la iconografía como herramienta tradicionalmente recurrente de cara a descifrar el mensaje puntual de cada una de las unidades ornamentales que componen la colección de Mérida, hemos de decir que ésta se torna poco menos que falible, sobre todo si tenemos en cuenta que las piezas que tenemos entre manos carecen de un contexto físico concreto y que las más de las veces aquellas se presentan tan solo de manera fragmentaria. Por esta razón consideramos que los estudios centrados en la imagen de la escultura ornamental emeritense en tanto elemento significativo portador de uno o más significados deben centrarse preferentemente en comprender los sustratos culturales que determinaron la confección y la generalización de las distintas morfologías. Nos estamos refiriendo al sustrato romano, al proporcionado por lo que hemos dado en definir como “folklore ornamental” y al tan desatendido pero sumamente importante sustrato cultural y creencial hebreo.

Igualmente, estimamos que los estudios que tengan por objeto la valoración de las imágenes contenidas en la escultura arquitectónica de este período deben hacerse eco de todos aquellos elementos concernientes a la confección del gusto colectivo –casi siempre emanado desde la oficialidad- y a los cambios operados en la inteligibilidad

perceptiva de aquellos grupos humanos a quienes iban dirigidas las manifestaciones escultóricas. En este sentido creemos haber aportado algunos datos de interés, tales como la detección de la tendencia manifiesta entre los decoradores tardoantiguos hacia la ambigramaticalidad de las unidades de exorno, hacia la captación de efectos cinéticos desde el estatismo, o hacia la selección de fórmulas decorativas susceptibles de cubrir lechos ornamentales absolutos mediante su propia reiteración desplegada *ad infinitum*.

Es preciso señalar igualmente que los ideólogos de los programas escultóricos de Mérida no fueron otros que los obispos y la alta cleroatura local. Estos, sobre todo en la segunda mitad del siglo VI y en los primeros años del VII, contaron con la suficiente solvencia económica como para garantizar el emprendimiento de grandes tareas arquitectónicas que demandaban de una escultura para su exorno. En dicho contexto el obispo, heredero de la tradición paternalista y evergética que define al líder benefactor desde el último helenismo, trató de embellecer y de dignificar en la medida de lo posible la capital de la provincia lusitana. Al mismo tiempo, se hace necesario recordar que las figuras episcopales de Mérida se revistieron de un halo de sacralidad que emparenta directamente con aquel que define al líder veterotestamentario. En este sentido, la promoción de templos que llevaron a cabo los metropolitanos emeritenses se encuentra directamente relacionada con una visión de corte agustiniano según la cual el interior de las iglesias –lugar en el que seguramente se encontraba la mayor parte de la escultura decorativa que ha llegado hasta nosotros- debía funcionar como un referente sinonímico de la *Civitas Dei*, precisamente en un momento en el que, no lo olvidemos, el advenimiento del fin de los tiempos se tenía como una realidad inminente. Desde esta perspectiva, la escultura de Mérida puede ser definida por una parte en términos escatológicos –es una escultura concebida para la espera del último día- y por otra en términos triunfalistas –ella misma supone una exaltación del catolicismo niceísta a todos los efectos-.

Para concluir, consideramos muy necesario redefinir el cometido que la historiografía artística y la arqueología han asignado a la escultura ornamental a lo largo del último siglo y medio. Consideramos que las manifestaciones escultóricas deben ser descartadas en tanto “fósil director” y elemento identificador de una tendencia artística de carácter global desde el punto de vista nominativo. De tal forma, la escultura arquitectónica no debe ser empleada como una base veraz y absoluta desde la cual se intente recrear el paisaje monumental de la Hispania tardoantigua y altomedieval. Las razones por las cuales defendemos esta premisa son las siguientes.

En primer lugar, estimamos que el nivel de contextualización de la escultura arquitectónica de esta época no es a día de hoy lo suficientemente objetivo como para intentar plantear desde el mismo cualquier reconstrucción hipotética de recintos arquitectónicos o de prácticas litúrgicas y ceremoniales. Al mismo tiempo, consideramos que la función de la escultura decorativa a lo largo de la Tardoantigüedad y de la Alta Edad Media no pasó de ser, en la mayor parte de los casos, meramente subsidiaria y accesorio de otras manifestaciones artísticas. Su ausencia, empero, habría producido efectos desoladores en la experiencia perceptiva de las sociedades de la época.

De la misma manera, estimamos que la optimización del conocimiento que podemos llegar a obtener al respecto del valor objetivo de la escultura decorativa dentro del contexto cultural en y para el cual esta fue elaborada, pasa en primer lugar por dirigir nuestra atención hacia determinados elementos al uso que por lo general han sido poco atendidos por parte de la historiografía artística. Nos estamos refiriendo fundamentalmente a la pura interpretación del discurso icónico en términos pragmáticos, así como a la necesidad que demanda la definición de las unidades ornamentales y de sus respectivas funciones en materia de nomenclatura atributiva. Dichos requerimientos, a los cuales creemos haber atendido con rectitud en el presente trabajo, tal vez puedan estar en grado de erigirse en el futuro como una muy apropiada herramienta complementaria para la arqueología y para la historiografía artística a la hora de descifrar las variables de desarrollo vigentes en otros conjuntos escultóricos tardoantiguos y altomedievales.

Final conclusions.

For decades, the sculptural forms made in Mérida after the factual disintegration of Roman statehood in the Iberian Peninsula have been addressed by historians based on a series of reading keys that have remained relatively unchanged to date. The abundance of sculptural material appeared in Emerita Augusta in the last two centuries, as well as the equally interesting volume of written testimony concerning the historical reality of the city along this phase -we are referring primarily to the data contained in *Vitas Patrum the Emeritensium*- have contributed to the establishment and spread of an interpretative model of local sculpture based on the following premises.

Emeritense sculptural achievements would have constituted in themselves one of the most representative episodes of the so-called Visigothic art, which would have been developed in the sixth century and have found the peak of its development in the seventh, some decades before its hopeless dissolution caused by the Islamic invasion. At the same time, the configuration of these sculptural pieces, either in aesthetic and stylistic terms, would have needed a foreign inspiration that would have been found in Byzantine art, in the visual arts from North Africa, and to a lesser extent in a suspected visual substrate genuinely Germanic and even Islamic. The statement of these last postulates was done by using a methodology mainly based on typological comparison, and therefore on the acceptance of a model of artistic development essentially diffusionist for which iconography was an essential tool of analysis.

Thus, Meridan sculptural experience would have resulted from the presence in the city of artisans of foreign origin. The decorative repertoire of formulas that those framers would have established in Mérida would have been repeatedly imitated by local masters during the seventh century, in what was interpreted as an unavoidable discourse toward the degradation and disintegration of primitive ornamental molds. The acceptance of this hypothesis entailed the admittance of a cyclical model of evolution of sculptural experience established from a closed, alternate pattern of rise and fall. This vision, deeply rooted in the tenets of nineteenth-century historicism, has greatly contributed to the strengthening of an explanatory model of Visigothic art and sculpture of Mérida characterized by having essentially an unchanging structure that has generated a considerable amount of contradictions.

In the shelter of the results that have emerged in the recently opened historiographical debate about identity and chronological and cultural allocation of Late Antiquity in Spain, we have considered to propose a new approach to sculpture of Mérida. Its excellence and uniqueness has to do with the fact that it is the richest collection of sculptures from the end of the imperial rule until the advent of the great Romanesque sculptural programs in the Iberian Peninsula. Therefore, I believe it is capable of shedding some light facing the optimization of our knowledge about the art scene of this period in Spain and besides, as already Maria Cruz Villalon claimed years ago, it demands a growing interest and a non less significant level of attention within the specialized scientific community.

The main incentive that motivated our analysis did not differ in substance from that which has attracted the interest of many researchers over the last century and a half, that is the abundance of preserved material remains and the existence of a complementary textual support that continues to result, without ceasing to be factually insufficient, a rarity in Spanish Late Antiquity. Overall we believe that the sculpture collection of Mérida provides, on liturgical and architectural sculpture, an index of chronological and morphological variability of great interest to the art historian, as long as this is in a position to properly connect the data provided by textual and archaeological documentation, and try to focus his approach to the collection from a flexible and innovative perspective.

For our part, it should be noted that this approach is based on the establishment of a methodology channeled in two ways. First, we have tried to make an interpretation of the pieces vertically, that is, from the recreation of the historical, cultural and economic conditions that characterized the evolution of Emerita Augusta between fourth and ninth centuries. To carry out this recreation we have considered very useful the idea of deepening as far as possible in the cultural landscape that defines these centuries in the Mediterranean, Spanish and ultimately Lusitanian context, to develop a prospective deduction that from the knowledge of the late antique *Zeitgeist* lead us towards an objective assessment of the pieces of sculpture.

The viability of this vertically displayed reading line has been undoubtedly encouraged and supported by the results obtained by the already mentioned discussion thread open for at least two decades about the chronological and cultural definition of Hispanic Late Antiquity. Emeritense sculpture has been understood until recently as a production mainly developed between sixth and seventh centuries, but the new opportunities offered by researchers in recent years have enabled us to deploy

local workshop productions in a strip chronological extends, without interruption, between fourth and ninth centuries. The expansion of this temporary segment allows, in our view, a better understanding of the sculptural remains based on historical events, and consequently, the articulation of a pattern for reading them in which many of the atavistic mysteries and contradictions resulting from the application of a traditional explanatory model found a resolution at least partially successful.

At the same time, the considerable wealth of sculptural testimonies offered by the city of Mérida enables the deployment of a line to read them horizontally. The latter, no doubt, demand a rigorous and detailed observation of the units contained in the pieces adorns. The target of this line was none other than trying to decipher the evolutionary dynamics in technological development, and stylistic evolution of the local workshop. To do so, it has been necessary to focus our attention on the pure ornament.

Most of the studies conducted to date on non-figurative decoration in Late Antiquity and Early Medieval world have given priority to the apprehension of ornamental manifestation as the final result of the interaction of two or more decorative units. For example, a piece of sculpture decorated with a vine sequence has traditionally been treated as an expressive phrase conclusive in itself, a feature that has encouraged even more the establishment of a trend of analysis systems based on comparison and parallelism. However, a sequence of vine is made up at least by stems, by bunches of grapes, by vines and by other leafy elements in the plane whose distribution is governed by a set of criteria which are not at all randomized. It is precisely for this reason that we have chosen to isolate every ornamental units existing in the collection of Mérida.

The detailed itemization of the local decorative repertoire has been made by ourselves by recurrence freehand illustration of each and every one of the morphologies. We believe that this methodology has been capable of giving us a thorough understanding of the minimum expression monemes used by local craftsmen in their compositions for centuries. The development of a catalog where we have individualized more than four hundred units enabled us to perform an analysis of them based on an evolutionary pattern that has shown itself deeply endo-kinetic, because as we have seen, all Emeritense ornamental units derive from a common trunk that is rooted in either relievaria and Roman mosaics, in deliberate process of imitation of gold pieces, or in the simplest forms of folk visual arts.

In the deployment of both vertical and horizontal scan lines we had tried to apply a Rieglian interpretative method. Regarding the vertical analysis of the remains, it should be noted that these stand as a testament to the superb *Kunstwollen* or “will to art” shown by the Merida community between the end of the imperial era and the middle years of the ninth century. This will to art reflects in a reliable way how social and economic changes in the city endured over the centuries determined the mutability gradient of sculptural achievements either in technical, aesthetic or stylistic aspects. Horizontal Reading of the sculptural remains has also been part of a vision inspired in Alois Riegl’s methods, because in the extent to which we have tried to make the ornament the main protagonist of our study on the basis of the following question: how far can History if Art give the ornament a leading role in the development of the collective visual experience? We have chosen to answer this question by giving the ornament, or rather, to its evolution, a full informative credibility justified by the fact that it, as the smallest unit of artistic expression, is able to provide a volume of highly significant data about the society that produced it.

Thus, Merida collection lends itself to a Rieglian interpretation better than any other group of sculptures preserved in the Iberian Peninsula during this phase of history. This is because the large amount of debris that compose it ensures the applicability of minimum parameters of cohesion and coherence from a geographical point of view. The latter is particularly an element to be taken into account, since the possible fragility that Riegl’s method presents from a speculative point of view here is offset by a privileged approach in materialistic terms. Thus, analysis of the ornamental units contained in the emeritense sculpture has also been useful for a complementary and parallel reading from an essentially established technological component. We are referring to all the data that we have obtained about the availability of materials for sculpture, the presence or absence in the city of skilled craftsmen, the level of labour activity and ultimately the level of suitability that characterized the instruments used by local artisans. This link between technological-material and psycho-aesthetic factors is the point of intersection of the two-pronged methodology lines that we have proposed, and is in this nexus where all the information we have provided in this research acquires full significance.

We also believe that the identification of ornamental units should not stay in a mere exhibitional statement. On the contrary, we believe very timely to try to identify the mission of these units from a functional standpoint. The assignment of different tasks to each of the morphologies –expansive ornamental units, occlusive ornamental

units and approximative ornamental units- has allowed us to improve our knowledge of them by understanding their behaviour on a certain ornamental layer. Thus, we have identified a series of modular patterns clearly synergistic that rules the evolution of the local decor, and from which we have obtained the following information.

It should first be noted that the Late Antiquity and Early Medieval ornament does not evolve in morphological terms as it does in terms of function and adaptation to the surface. This would explain, for example, the a priori character so conservative carácter that defines the sculptural productions of this phase of history, because the novelty is not operated on the aspectual paragraph but on the genuinely distributive and inherent grammaticality. At the same time, mortality rate of ornamental units in turn is determined for all purposes by the apparent volume productivity in workshops along each of the different phases in Merida sculptural building, so that in phases of little creative activity, the catalog of ornamental units will risk to be significantly diminished, since the reproducibility of the last, specially the most complex, requires a continuous reprocessing.

In short, we can argue that the Emeritense decorators appropriated a large volume of units contained in the Roman ornamental remains, specially in mosaics, between the second half of the fourth century and the middle years of the sixth. In the second half of this century the local catalog for ornament units showed a remarkable increase connected with the monumental architectural enterprises sponsored by bishops Fidel and Masona. Later, between the seventh and eighth centuries a significant percentage of ornamental traces disappeared, while artists who worked between middle of the eighth and ninth century chose to perform a relative regeneration of the repertoire which was always operated on the basis of preexisting ornamental substrate.

The display of these data, all derived from a thorough analysis of the behavior in existing ornamental units in Merida, should be enough explanatory to regain the speech with which we opened this last section from a new approach. We consider that the sculpture collection of Mérida, traditionally defined as "Visigoth" is not limited at all to the sixth and seventh centuries, but it goes far beyond that barrier prospectively and retrospectively from a chronological standpoint. Emeritense creations did not require any alien iconical reference. No Byzantine, or North African, or Islamic or Germanic inspiration has been objectively detected. As we have seen, it does not exist in the local inventory of units -except those directly copying metalwork pieces -any

morphology that wasn't previously found in the Roman and popular decorative repertoire.

In this sense, we must consider that the production of ornamental sculpture in Late Antique and Early Medieval Merida responded to an aesthetic pattern continuously self-derivative and based on an essentially proprioceptive experience. The main evident turning point in the morphological making of Emeritense ornamental units takes place in the seventh century, when an impoverished economic situation halted the singular takeoff that sculptural programs had experienced in the previous century. Still, we should not interpret this particular as a symptom of decadence, it is precisely during these years that the local ornamental repertoire starts a profound process of readjustment to a series of aesthetic needs that already can be defined as genuinely medieval –it is in this time when an unprecedented language formulation takes place, a language absolutely deprived of any nostalgia *laudator temporis acti* concerning the Roman past in ideological terms-.

On the matter of comparison, diffusionism, and on what we believe has been an excessive recurrence to iconography as a tool to decode the message eventually contained in Emeritense creations, we make the following points. Methodologies based on typological analysis have shown a high degree of contingency to obtain reliable results when facing the study of sculpture demonstrations conducted throughout the centuries before us. Our experience tells us that the typological method established on the basis of similarity between parts -according to the apriorism "A is equal to B, ergo A and B derive from C, or B derives from A"-must give way to an eventual comparative system that does not focus so much on collating ornamental units as conclusive elements, but to the detection of analogies that may submit two or more pieces according to the distribution criteria ruling the deployment of any given morphology on its respective ornamental layer. We believe that in applying this system we will be able to understand, for example, the way in which a gradual transition takes place between the Hispano-Roman ornament and the Emiral, Mozarabic and Caliphal ornament.

Concerning to the use of iconography as a tool traditionally recurrent to decrypt the accurate message of each of the units that make up the collection of Merida, we must say that it becomes little more than fallible, especially if we consider that the pieces we have lack a specific physical context and that most of them are often fragmentaries. For this reason we believe that studies focusing on the image of the emeritense ornamental sculpture as a significant element carrying one or more

meanings should be preferably focused on understanding the cultural substrates defining the reason to be of the different morphologies. We are talking about Roman substrate, provided by what we have defined as “ornamental folklore”, and to the much neglected but extremely important Hebrew substrate.

We also believe that studies aimed at assessing the images contained in the architectural sculpture of this period must reflect all the elements concerning the making of collective taste -almost always emanated from the officiality-, and the changes in perceptual intelligibility of those groups to whom sculptural manifestations were addressed. Here we have provided some interesting facts, such as the detection of the apparent trend among Late Antiquity decorators to the ambigramatical adorns units, to capture kinetic effects from statism, or to the selection of decorative formulas that were susceptible of covering absolute ornamental layers just by its own repetition deployed *ad infinitum*.

It should also be noted that the ideologues of the sculptural programs of Merida were none other than the bishops and high clergy of the city. These, especially in the second half of the sixth century and the early years of the seventh, had enough economic power to warrant the undertaking of large architectural projects demanded of a sculpture for its embellishment. In this context the bishop, heir to the evergetic and paternalistic tradition that defines the benefactor leader since late Hellenism, tried to beautify and dignify as far as possible the capital of the Lusitanian province. At the same time, it is necessary to remember that the bishops of Merida were coated with a halo of sanctity which relates directly to the religious leader depicted in Old Testament. In this regard, the promotion of temples undertaken by the Emeritense Metropolitans is directly related to an Augustinian vision whereby the interior of the churches -where most of the decorative sculpture must have been placed- should serve as a syninymic benchmark of the *Civitas Dei*, precisely at a time in which the coming of the end of times was regarded as an imminent reality. From this perspective, the sculpture of Merida can be defined in eschatological terms - it is a sculpture designed to await the last day- but also in triumphalist terms -its conception leads to the celebration of the Niceist Catholicism victory against Arianism- .

In conclusion, we consider very necessary to redefine the role that art historiography and archeology have assigned to the ornamental sculpture throughout the last century and a half. We consider that the sculptural manifestations should be dismissed as a "fossil director" and as an identifying element of a global artistic trend from a nominative point of view. Thus, architectural sculpture should not be used as a

true and absolute basis from which to try to recreate the monumental landscape of Late Antique and Early Medieval Hispania. The reasons why we defend this premise are as follows. First, we must consider that the level of contextualization of architectural sculpture from this period is not objective enough today to try to suggest based on any hypothetical reconstruction of architectural or liturgical and ceremonial practices. At the same time, we believe that the role of decorative sculpture along the Late Antiquity and the Early Middle Ages was not to be, in most cases, merely subsidiary and ancillary to other art forms. Its absence, however, would have produced devastating effects on perceptual experience of the societies of that time.

Similarly, we believe that optimizing the knowledge that we can obtain about the target value of decorative sculpture within the cultural context and for which it was made, must first focus on directing our attention to certain elements in the use that have typically been underserved by the artistic historiography. We are primarily referring to pure iconic interpretation of discourse in pragmatic terms, as well as the need to demand the definition of ornamental units and their respective roles in conferring naming. These requirements, which we believe to be served with righteousness in the present work, might be in position of turning themselves in the future as a very appropriate complementary tool for archeology and art historiography when deciphering development variables present in other Late Antique and Early Medieval sculptural contexts.

Índice de figuras

- Fig. 001. Pareja de columnas procedentes de Notre-Dame de la Daurade, Toulouse. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- Fig. 002. Intradós en estuco. Cripta de la abadía de San Víctor de Marsella (López Pérez, 2010)
- Fig. 003. Nicho CV-182. Convento de Santa Clara, Mérida. (López Pérez, 2011)
- Fig. 004. Relieve con jinete venciendo a un enemigo. MNAR, nº inv. 697 (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 005. Pluteal de Dionisos y Ariadna, MNAR. (López Pérez, 2011)
- Fig. 006. Relieve con posible figuración de Noé y banquete, Mérida (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 007. Capitel con escenas mitológicas procedente de Villa Fortunatus, Fraga, Huesca (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 008. Detalle del Mosaico de los Aurigas, Mérida, MNAR. (López Pérez, 2011)
- Fig. 009. Mosaico de Orfeo y los animales, Mérida, MNAR (López Pérez, 2012)
- Fig. 010. Detalles del mosaico de la Casa Basílica, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 011. Placa procedente de las excavaciones de l'Almoina, Valencia (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 012. Fragmento de relieve procedente de Estepa, Sevilla (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 013. Fragmento de pilastra procedente de Osuna, Sevilla (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 014. Fragmento escultórico de Postoboso, procedente de Candeleda, Ávila (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 015. Fragmento de fuste procedente de Beja (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 016. Propuesta de reconstrucción urbanística. Mérida en el siglo V (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 017. Sarcófago de Écija, Sevilla (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 018. Sarcófago de Alcaudete, Jaén (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 019. Relieve de La Chimorra, Córdoba (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 020. Fragmento escultórico de uso indeterminado, Mérida, Convento de Santa Clara (López Pérez, 2011)
- Fig. 021. Hexapétalas en el mosaico de Dionisos y Ariadna, Mérida, MNAR (López Pérez, 2005)
- Fig. 022. Detalle del Sarcófago Pignatta, Rávena. Anunciación (Olivieri Farioli, 1969)

- Fig. 023. Mosaico sepulcral hallado en las excavaciones de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 024. Fragmento de cancel con imbricaciones, Mérida. CV 429 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 025. Fragmento de cancel con imbricaciones, Mérida, CV 57 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 026. Fragmento de cancel con imbricaciones, Mérida, CV 149 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 027. Fragmento de cancel de bronce con imbricaciones y cruces, Museo Nacional de Rávena (López Pérez, 2011)
- Fig. 028. Fragmento de cancel procedente de la basílica de Santa Inés, Roma (Coroneo, 2005)
- Fig. 029. Fragmento de cancel procedente de la iglesia de San Felice in Pincis (Coroneo, 2005)
- Fig. 030. Representación de cancel con imbricaciones en los mosaicos del Baptisterio Neoniano, Rávena (López Pérez, 2009)
- Fig. 031. Fragmento de cancel con imbricaciones y elementos vegetales, Mérida. CV 115 reverso. (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 032. Imbricaciones en el Mosaico de los Aurigas, Mérida, MNAR (López Pérez, 2011)
- Figs. 033 y 034. Fragmento de cancel procedente de las excavaciones de Santa Eulalia, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 035. Pilastra procedente de Mérida, CV 10 (López Pérez, 2011)
- Fig. 036. Fragmento de pilastra procedente de Mérida, CV 17 (López Pérez, 2011)
- Fig. 037. Fragmento de pilastra procedente de Mérida, CV 18 (López Pérez, 2011)
- Fig. 038. Fragmento de pilastrilla procedente de Mérida, CV 36 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 039. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 040. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 041. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 042. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 043. Fragmento de placa encontrado en las inmediaciones de Santa Eulalia, Mérida, CV 435 (López Pérez, 2011)
- Fig. 044. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 433 (López Pérez, 2011)

- Fig. 045. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Mérida, CV 92 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 046. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Mérida, CV 94 (López Pérez, 2011)
- Fig. 047. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Mérida, CV 105 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 048. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 163 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 049. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 165 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 050. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 166 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 051. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 212 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 052. Fragmento escultórico procedente del Templo de Diana, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 053. Detalle de los frisos de la iglesia de Jalb-Luzeh, Siria (Riegl, 1980)
- Fig. 054. Capitel a lira procedente de Iznik, Turquía (Coroneo, 2005)
- Fig. 055. Capitel a lira procedente de Hanià, Creta (Coroneo, 2005)
- Fig. 056. Capitel a lira procedente de Torcello (Coroneo, 2005)
- Fig. 057. Capitel a lira procedente de Mulargia, Cerdeña (Coroneo, 2005)
- Fig. 058. Capitel a lira procedente de Qayrawan, Túnez (Coroneo, 2005)
- Fig. 059. Fragmentos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 060. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 303 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 061. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 304 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 062. Capitel procedente de Constantinopla para la iglesia de San Michele in Africisco, Rávena (López Pérez, 2011)
- Fig. 063. Cubierta del Sarcófago Cavalli, Rávena (Olivieri Farioli, 1969)
- Fig. 064. Costado del Sarcófago de Teodoro, Rávena (Olivieri Farioli, 1969)
- Fig. 065. Propuesta de reconstrucción del xenodochium de Masona (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 066. Restos del edificio identificado como el xenodochium de Masona en la Barriada de Santa Catalina (López Pérez, 2011)
- Fig. 067. Planta hipotética del edificio identificado como el xenodochium de Masona (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 068. Rávena, mosaicos de Santa Ágata Maggiore (Farioli, 1987)
- Fig. 069. Mosaico pavimental de la catedral de Luni (Farioli, 1987)
- Fig. 070. Mosaico pavimental procedente del área de Cartago (Farioli, 1987)

- Fig. 071. Detalle de placa de cancel procedente de Mérida, CV 116 (López Pérez, 2011)
- Fig. 072. Aves en el ambón de Agnellus, Rávena. Detalle (López Pérez, 2011)
- Fig. 073. Ave en el ambón de los Santos Pedro y Pablo, Rávena. Detalle (López Pérez, 2011)
- Fig. 074. Dioscórides de Viena, fol. 483 verso (Cruz Villalón, 1999)
- Fig. 075. Fragmento de pintura mural procedente de la Villa de Arianna, Pompeya (López Pérez, 2011)
- Fig. 076. Detalle de mosaico pavimental en San Vital, Rávena (López Pérez, 2011)
- Fig. 077. Detalle, boca de jarra de plata, Tesoro del Esquilino (López Pérez, 2011)
- Fig. 078. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 136 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 079. Cruz del emperador Justino II. Reverso (López Pérez, 2011)
- Fig. 080. Fragmento escultórico procedente de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 081. Fragmento de cancel procedente de Mérida, CV 115. Detalle (López Pérez, 2011)
- Fig. 082. Detalle de la pieza CV 136 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 083. Detalle de la pieza CV 138 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 084. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 140 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 085. Detalle de la pieza CV 141 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 086. Detalle de la pieza CV 144 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 087. Detalle de la pieza CV 182 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 088. Detalle de la pieza CV 406 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 089. Detalle de la pieza CV 189 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 090. Fragmento de crismón textil con incrustaciones procedente de Siria (Museo de Cleveland)
- Fig. 091. Pilastra procedente de la basílica de Casa Herrera, CV 23 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 092. Detalle de los mosaicos del Baptisterio Neoniano, Rávena (López Pérez, 2011)
- Fig. 093. Pilastras CV 1 y 2 en el ingreso al aljibe de la Alcazaba de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 094. Pilastra encontrada en el edificio identificado como el xenodochium (López Pérez, 2011)
- Fig. 095. Pilastra procedente de Mérida, CV 1 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 096. Pilastra procedente de Mérida, CV 2 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 097. Pilastra procedente de Mérida, CV 3 (Cruz Villalón, 1985)

- Fig. 098. Pilastra procedente de Mérida, CV 4 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 099. Cimacio procedente de Mérida, CV253 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 100. Detalle de la pieza CV 94 (López Pérez, 2011)
- Fig. 101. Detalle de la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)
- Fig. 102. Detalle de la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)
- Fig. 103. Detalle de la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)
- Fig. 104. Cimacio procedente de Mérida, CV 279 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 105. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 106. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 107. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 108. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 109. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 110. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 111. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 112. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 113. Detalle de espirales presentes en los fragmentos del frente escénico del teatro de Mérida y en la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)
- Fig. 114. Fragmento escultórico con decoración vegetal de época julio-claudia. Palacio Madama, Turín (López Pérez, 2011)
- Fig. 115. Detalle del Sarcófago de Teodoro, Rávena (López Pérez, 2011)
- Fig. 116. Detalle del frente de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)
- Fig. 117. Detalle del frente de la pilastra CV 6 (López Pérez, 2011)
- Fig. 118. Detalle del frente de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)
- Fig. 119. Detalle del capitel de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)
- Fig. 120. Detalle del frente de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)
- Fig. 121. Detalle del frente de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)
- Fig. 122. Placa de cancel procedente de Mérida, CV 119 (López Pérez, 2011)

- Fig. 123. Cimacio aparecido en la finca de Cubillana, CV 426 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 124. Detalle del frente de la pilastra CV 11 (López Pérez, 2011)
- Fig. 125. Frente de la pilastra CV 12 (López Pérez, 2011)
- Fig. 126. Detalle del frente de la pilastra CV 15 (López Pérez, 2011)
- Fig. 127. Detalle del frente de la pilastra CV 13 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 128. Detalle del frente de la pilastra CV 11 (López Pérez, 2011)
- Fig. 129. Frente secundario de las pilastras CV 11 y 12 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 130. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 108 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 131. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 89 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 132. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 90 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 133. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 262 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 134. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 298 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 135. Detalle de la pieza CV 136 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 136. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 137 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 137. Detalle del frente de la pilastra CV 19 (López Pérez, 2011)
- Fig. 138. Detalle del frente de la pilastra CV 20 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 139. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 64 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 140. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 295 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 141. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 422 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 142. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 426 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 143. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 209 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 144. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 284 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 145. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 230 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 146. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 241 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 147. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 314 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 148. Pilastra procedente de Mérida, CV 16 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 149. Pilastrilla procedente de Mérida, CV 35 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 150. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 97 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 151. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 159 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 152. Detalle del frente de la pilastra CV 14 (López Pérez, 2011)
- Fig. 153. Detalle de la pilastrilla CV 31 (López Pérez, 2011)

- Fig. 154. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 358 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 155. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 359 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 156. Cimacio procedente de Mérida, CV 389 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 157. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 158. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 242 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 159. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 277 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 160. Mosaico de tema cinegético procedente de Mérida (Blázquez Martínez, 1992)
- Fig. 161. Detalle del Disco de Teodosio (López Pérez, 2010)
- Fig. 162. Fragmento de altar procedente de Mérida, CV 191
- Fig. 163. Pilastrilla procedente de Mérida, CV 48 (López Pérez, 2011)
- Fig. 164. Placa procedente de Mérida, CV 436 (López Pérez, 2011)
- Fig. 165. Restos de escultura ornamental en la Puerta de San Esteban, Mezquita de Córdoba (López Pérez, 2011)
- Fig. 166. Restos de escultura ornamental en la Puerta de San Esteban, Mezquita de Córdoba (López Pérez, 2011)
- Fig. 167. Restos de escultura ornamental en la Puerta de San Esteban, Mezquita de Córdoba (López Pérez, 2011)
- Fig. 168. Propuesta comparativa de la distribución de un mismo esquema decorativo sobre el lecho ornamental en el arte tardoantiguo -izquierda- y en el arte islámico -derecha- (López Pérez, 2011)
- Fig. 169. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 170. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 155 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 171. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 156 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 172. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 157 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 173. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 158 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 174. Discos de estuco procedentes de Jirbat al Mafjar (Arbeiter, 2000)
- Fig. 175. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Santa María de Melque (Hoppe, 2001)
- Fig. 176. Fragmento de escultura decorativa procedente de Lisboa (Hoppe, 2001)

- Fig. 177. Pilastra procedente de Badajoz (Cruz Villalón, 2007)
- Fig. 178. Pilastra procedente de Almendral, Museo Arqueológico de Badajoz.
- Fig. 179. Fragmento escultórico procedente de Mérida (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 180. Placa-nicho procedente de Mérida, CV 130 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 181. Fragmento de pilastrilla procedente de Mérida, CV 29 (López Pérez, 2011)
- Fig. 182. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 84 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 183. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 297 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 184. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 145 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 185. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 377 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 186. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 58 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 187. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 357 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 188. Detalle de fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 296 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 189. Detalle de fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 293 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 190. Frisos de escultura decorativa procedentes de San Pedro de la Mata, Toledo (Balmaseda Muncharaz, 2007)
- Fig. 191. Frisos de escultura decorativa procedentes de Guarrazar, Toledo (Cruz Villalón, 2001)
- Fig. 192. Frisos de escultura decorativa procedentes de Escalona, Toledo (López Pérez, 2011)
- Fig. 193. Frisos de escultura decorativa procedentes de Arisgotas, Toledo (Moreno Martín, 2008)
- Fig. 194. Detalle de la pieza CV 433 (López Pérez, 2011)
- Fig. 195. Fragmento de arquitrabe procedente de Cefalú (Coroneo, 2005)
- Fig. 196. Detalle de broche de cinturón procedente de San Juan de Baños (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 197. Detalle de una de las coronas procedentes del Tesoro de Guarrazar (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 198. Cimacio procedente de San Pedro de la Nave, Zamora (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 199. Detalle de la rosca del arco de acceso al presbiterio de Quintanilla de las Viñas, Burgos (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 200. Fragmento de cancel procedente de San Juan de Baños, Palencia (Caballero Zoreda, 1995)

- Fig. 201. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 54 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 202. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 96 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 203. Pilastra procedente de Mérida, CV 25 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 204. Pilastra procedente de Mérida, CV 30 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 205. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 44 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 206. Fragmento de ara de altar procedente de Almonaster la Real, Huelva (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 207. Placa de escultura decorativa procedente de Begastri, Murcia (Guardia Pons, 2001)
- Fig. 208. Barrotera de cancel procedente de la iglesia del Salvador, Toledo (López Pérez, 2011)
- Fig. 209. Restos de escultura decorativa conservados en el Castillo de Soure, Portugal (Almeida Fernandes, 2009)
- Fig. 210. Restos de decoración pictórica de época romana en el Cortile dell'Aquila, Ostia (Bianchi Bandinelli, 1969)
- Fig. 211. Detalle del llamado Mosaico del Otoño en la Casa del Anfiteatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 212. Detalle del Disco de Teodosio (López Pérez, 2011)
- Fig. 213. Detalle del Disco de Teodosio (López Pérez, 2011)
- Fig. 214. Detalle de figura representada en la Tumba de Aelia, Gargaresh, Libia (Bianchi Bandinelli, 1969)
- Fig. 215. Representación escultórica de Sanatruq, rey de Hatra (Ghirshman, 1962)
- Fig. 216. Fuste con restos de decoración musiva procedente de la Casa de las Columnas, Pompeya (López Pérez, 2011)
- Fig. 217. Graffiti con representación reticular -posible tablero de juego- en el claustro alto del monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos (López Pérez, 2011)
- Fig. 218. Graffiti con representación reticular en la fachada sur de la ermita de San Frutos de Duratón, Segovia (López Pérez, 2011)
- Fig. 219. Detalle de trenzado en tablero esculpido procedente de San Adriano de Boñar, León (García de Castro, 2007)
- Fig. 220. Detalle del Díptico de Ariadna (López Pérez, 2011)
- Fig. 221. Detalle de arquitectura fingida en los mosaicos del Baptisterio Neoniano, Rávena (López Pérez, 2011)
- Fig. 222. Detalle de arquitectura fingida en los mosaicos del Baptisterio Neoniano, Rávena (López Pérez, 2011)

- Fig. 223. Ara de altar procedente de Villagonzalo, Badajoz (Sastre de Diego, 2010)
- Fig. 224. Friso de escultura decorativa procedente de San Fructuoso de Montelios, Braga (Caballero Zoreda, 1992-a)
- Fig. 225. Friso de escultura decorativa procedente de San Juan de Baños, Palencia (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 226. Detalle del sarcófago de Santa Perpetua, Quintanabureba, Burgos (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 227. Fragmento del sarcófago de Ursicino, Rávena (Olivieri Farioli, 1969)
- Fig. 228. Fragmento de escultura decorativa con grifo conservada en Lisboa (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 229. Pinjante en forma de corazón en la corona de Recesvinto (Balmaseda Muncharaz, 2007)
- Fig. 230. Placa-nicho procedente de la Vega Baja, Toledo (Balmaseda Muncharaz, 2007)
- Fig. 231. Fragmento de barrotera de cancel procedente de la Basílica del Anfiteatro, Tarragona (Guardia Pons, 2001)
- Fig. 232. Fragmento de escultura decorativa procedente de Córdoba (Quiñones Costa, 1995)
- Fig. 233. Ampolla cerámica procedente del santuario de San Menas, Egipto (Török, 1993)
- Fig. 234. Ladrillo estampillado procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)
- Fig. 235. Placa cerámica con decoración geométrica procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)
- Fig. 236. Lastra con decoración escultórica procedente de Granada (Romanini, 1971)
- Fig. 237. Mosaico pavimental en el pasillo de la Casa del Anfiteatro, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 238. Fragmento de fuste con restos de incrustaciones procedente de la iglesia de San Polieucto de Constantinopla (López Pérez, 2011)
- Fig. 239. Fragmento de fuste con incrustaciones procedente de la iglesia de San Juan de Hebdomon, Constantinopla (Matthews, 1971)
- Fig. 240. Fragmento de fuste con restos de incrustaciones procedente de la iglesia de Santa Eufemia de Constantinopla (Matthews, 1971)
- Fig. 241. Fragmento de fuste decorado procedente de Algezares, Murcia (Ramallo Asensio, 2007)
- Fig. 242. Patena de Gourdon, Biblioteca Nacional de Francia (Romanini, 1971)

- Fig. 243. Estela funeraria de Terenuthis, Museo Copto de El Cairo (López Pérez, 2011)
- Fig. 244. Fragmento escultórico procedente de la Alcazaba de Badajoz (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 245. Restos de escultura decorativa incrustados en el paramento de la iglesia de San Andrés, Toledo (López Pérez, 2011)
- Fig. 246. Restos de escultura decorativa conservados en San Pedro das Águas, Portugal (Real, 2007)
- Fig. 247. Restos escultóricos procedentes de Valeria, Cuenca (Gutiérrez Lloret, 2001)
- Fig. 248. Restos de escultura decorativa incrustados en el paramento de la iglesia de Santo Tomé, Toledo (López Pérez, 2011)
- Fig. 249. Fragmento de cancel procedente de Toledo (López Pérez, 2011)
- Fig. 250. Fragmento de estela procedente de El Casar, Utrera, Sevilla (Gimeno Pascual, 2009)
- Fig. 251. Estela funeraria procedente de Córdoba (Quiñones Costa, 1995)
- Fig. 252. Placa decorada procedente de La Ventilla, Guareña, Badajoz (Cerrillo y Martín de Cáceres, 2004)
- Fig. 253. Restos de escultura decorativa procedentes de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar, Cáceres (Caballero Zoreda, 2001)
- Fig. 254. Restos de escultura decorativa procedentes de Santibáñez de Béjar, Salamanca (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 255. Placa cerámica con decoración geométrica procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)
- Fig. 256. Mosaico de Severina, Denia (López Pérez, 2011)
- Fig. 257. Restos de escultura decorativa procedentes de Toledo (López Pérez, 2011)
- Fig. 258. Broche de cinturón procedente de Villers-Agron-Aiguizy, Aisne (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 259. Representación de Anicia Juliana en el Dioscorides de Viena (Beckwith, 1970)
- Fig. 260. Detalle de representación de ruedas de carro en relieve romano de época altoimperial, Ostia (Bianchi Bandinelli, 1969)
- Fig. 261. Fragmento textil procedente de Sakkarah, Egipto (Riegl, 1980)
- Fig. 262. Detalle del Mosaico de Valeria, Son Peretó (López Pérez, 2011)
- Fig. 263. Patena bizantina custodiada en el Museo Ermitage, San Petesburgo (Hoppe, 2001)
- Fig. 264. Fragmento de escultura ornamental procedente de Escalona, Toledo (Vidal Álvarez, 2005)

- Fig. 265. Detalle de placa decorada procedente de Saamasas, Lugo (Hoppe, 2001)
- Fig. 266. Detalle de basamento de estatua de Zeus procedente de Nápoles. Copia altoimperial a partir de un modelo de época helenística. Museo Arqueológico de Nápoles (López Pérez, 2011)
- Fig. 267. Restos de escultura arquitectónica procedentes de Pompeya (López Pérez, 2011)
- Fig. 268. Restos de escultura arquitectónica procedentes de Pompeya (López Pérez, 2011)
- Fig. 269. Lastra de mármol procedente de Constantinopla, Museo Arqueológico de Estambul (Quiñones Costa, 1995)
- Fig. 270. Lastra de mármol procedente de Constantinopla, conservada en el Museo de la Basílica de San Marcos, Venecia (López Pérez, 2011)
- Fig. 271. Detalle de decoración esculpida sobre estela funeraria procedente de Hontoria de la Cantera, Burgos (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 272. Restos de escultura decorativa procedentes de Toledo (López Pérez, 2011)
- Fig. 273. Lastra de piedra con restos de escultura ornamental procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)
- Fig. 274. Detalle del mosaico pavimental de la Casa Basílica, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 275. Basa de San Pedro de la Nave, Zamora (Hoppe, 2001)
- Fig. 276. Sarcófago procedente de Nimes (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 277. Sarcófago procedente de Nimes (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 278. Detalle de arquitectura fingida en el Evangelionario de Rabula.
- Fig. 279. Detalle del mosaico pavimental de la Casa del Anfiteatro, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 280. Mosaico pavimental, Palacio Mazzolani, Faenza (Farioli, 1987)
- Fig. 281. Placa del Zoco de Córdoba (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 282. Fragmento de escultura decorativa procedente de Mérida, CV 428 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 283. Detalle de arquitrabe procedente del templo de Marte, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 284. Detalle de la cenefa del Mosaico de los Aurigas, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 285. Detalle de mosaico procedente de la villa romana de "Las Tiendas", Mérida (López Pérez, 2011)

- Fig. 286. Panel de cerámica con composición de hexapétalas procedente de Pompeya (López Pérez, 2011)
- Fig. 287. Grafitti con hexapétala en jamba de la Casa dei Ceii, Pompeya (López Pérez, 2011)
- Fig. 288. Detalle del Mosaico del Otoño en la Casa del Anfiteatro, Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 289. Nicho decorado con conchas conservado en Herculano (López Pérez, 2011)
- Fig. 290. Detalle del Sarcófago de las Musas, Villa Mattei (Riegl, 1980)
- Fig. 291. Reloj de sol de época altoimperial procedente de Mérida, MNAR.
- Fig. 292. Fragmento de cruz procedente de las excavaciones realizadas en la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)
- Fig. 293. Corona de Suintila (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 294. Fragmento de cancel procedente de Mérida, CV 406 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 295. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 136 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 296. Cancel procedente de Mérida, CV 116 (Cruz Villalón, 1985)
- Fig. 297. Detalle de tablero de revestimiento mural procedente del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)
- Fig. 298. Placa decorada procedente de Salvatierra de Tormes, Salamanca (Vidal Álvarez, 2005)
- Fig. 299. Fragmento de escultura procedente de San Miguel de Lillo (Puig i Cadafalch, 1961)
- Fig. 300. Friso escultórico procedente de San Miguel de Escalada (Arbeiter-Noack, 1999)
- Fig. 301. Frente de pilastra procedente de San Polieucto de Constantinopla (López Pérez, 2011)
- Fig. 302. Frente de pilastra procedente de San Polieucto de Constantinopla (López Pérez, 2011)
- Fig. 303. Relieve representando el Trono de Saturno, posible original de época julio-claudia, Museo del Louvre (López Pérez, 2011)



Fig.001. Pareja de columnas procedentes de Notre-Damme de la Daurade, Toulouse.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig.002. Intradós en estuco. Cripta de la abadía de San Víctor de Marsella (López Pérez,
2010)



Fig.003. Nicho CV-182. Convento de Santa Clara, Mérida. (López Pérez, 2011)



Fig. 004. Relieve con jinete venciendo a un enemigo. MNAR, nº inv. 697 (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 005. Pluteal de Dionisos y Ariadna, MNAR. (López Pérez, 2011)



Fig. 006. Relieve con posible figuración de Noé y banquete, Mérida (Vidal Álvarez, 2005)

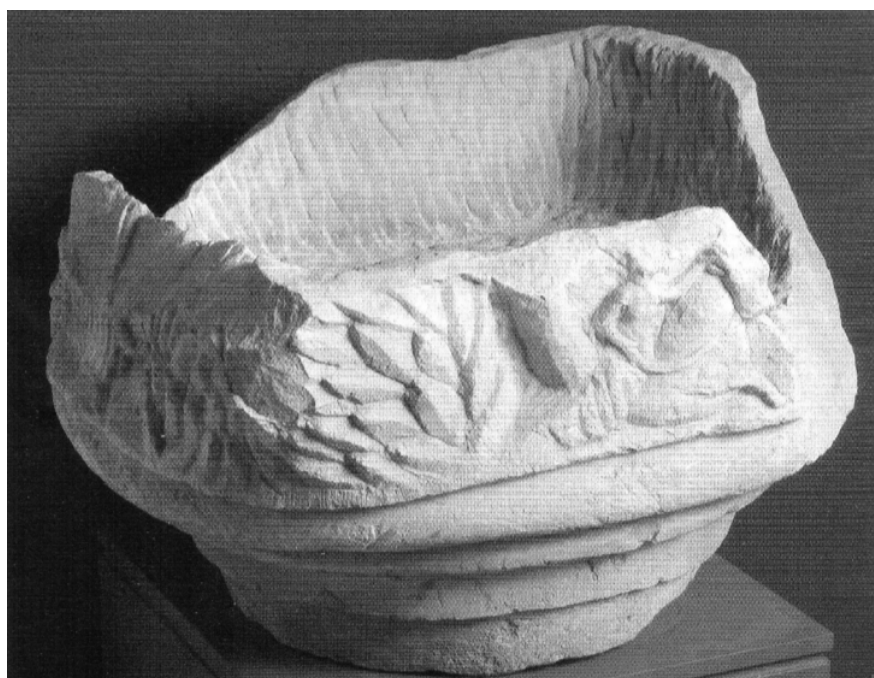


Fig. 007. Capitel con escenas mitológicas procedente de Villa Fortunatus, Fraga, Huesca (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 008. Detalle del mosaico de los Aurigas, Mérida, MNAR (López Pérez, 2011)



Fig. 009. Mosaico de Orfeo y los animales, Mérida, MNAR (López Pérez, 2012)

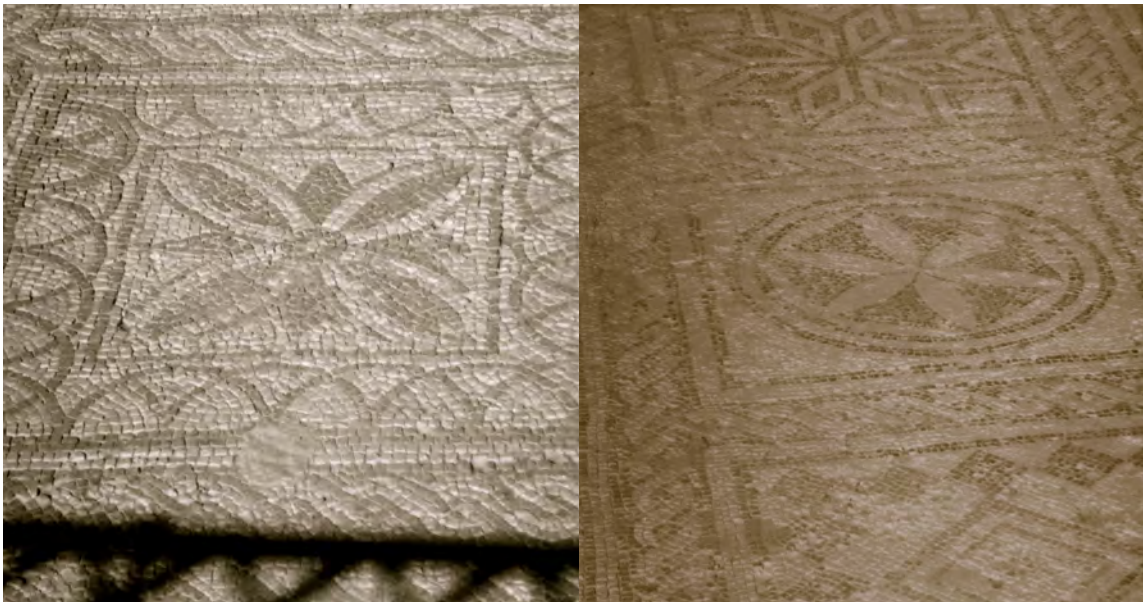


Fig. 010. Detalles del mosaico de la Casa Basílica, Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 011. Placa procedente de las excavaciones de l'Almoina, Valencia (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 012. Fragmento de relieve procedente de Estepa, Sevilla (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 013. Fragmento de pilastra procedente de Osuna, Sevilla (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 014. Fragmento escultórico de Postoboso, procedente de Candeleda, Ávila (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 015. Fragmento de fuste procedente de Beja (Vidal Álvarez, 2005)

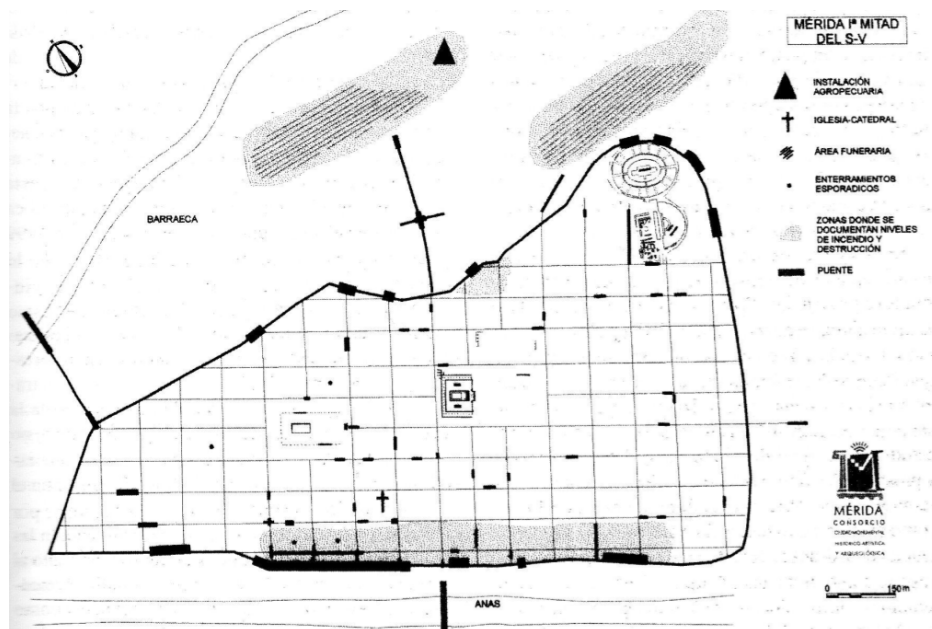


Fig. 016. Propuesta de reconstrucción urbanística. Mérida en el siglo V (Mateos Cruz, 1999)

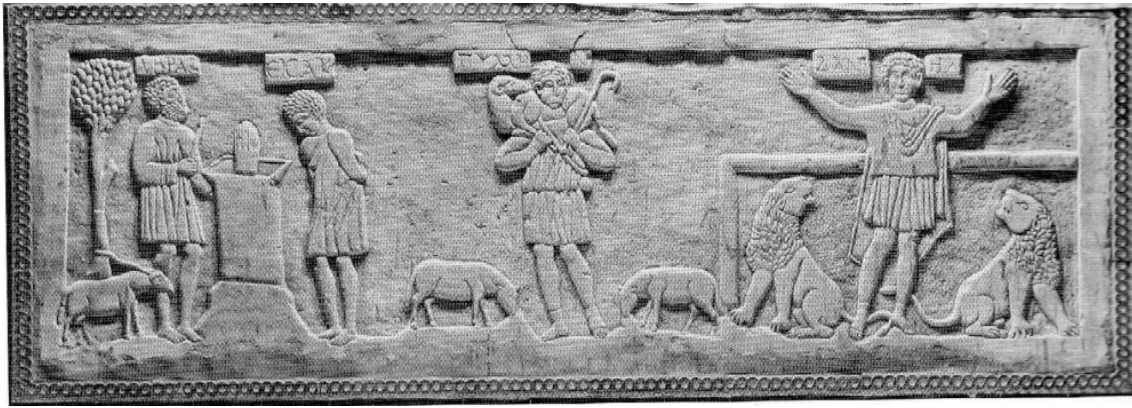


Fig. 017. Sarcófago de Écija , Sevilla (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 018. Sarcófago de Alcaudete, Jaén (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 019. Relieve de La Chimorra, Córdoba (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 020. Fragmento escultórico de uso indeterminado, Mérida, Convento de Santa Clara (López Pérez, 2011)



Fig. 021. Hexapétalas en el mosaico de Diosnisos y Ariadna, Mérida, MNAR (López Pérez, 2005)



Fig. 022. Detalle del Sarcófago Pignatta, Rávena. Anunciación (Olivieri Farioli, 1969)

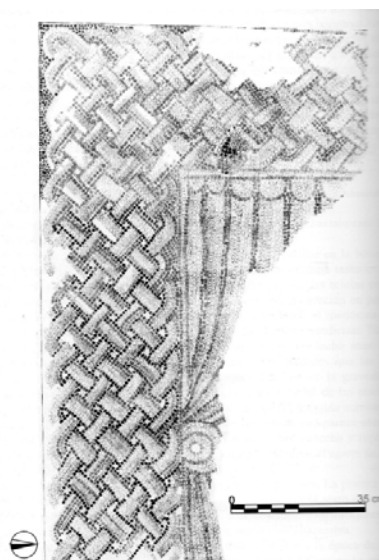


Fig. 023. Mosaico sepulcral hallado en las excavaciones de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)



Fig. 024. Fragmento de cancel con imbricaciones, Mérida. CV 429 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 025. Fragmento de cancel con imbricaciones, Mérida, CV 57 (Cruz Villalón, 1985)

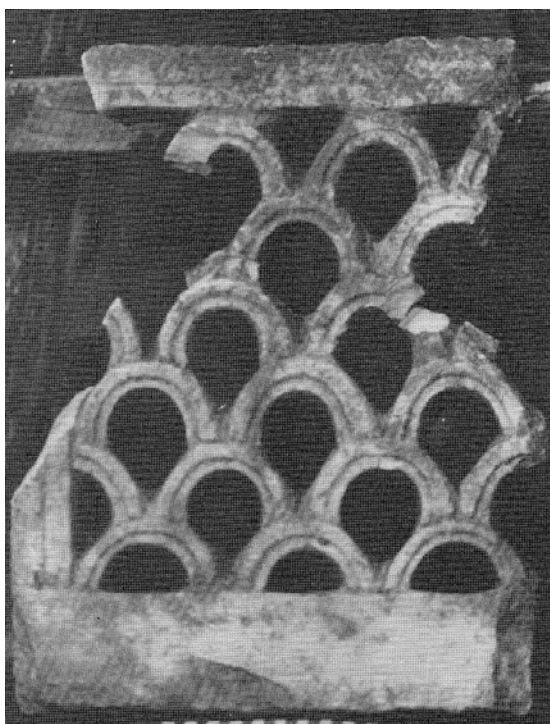


Fig. 026. Fragmento de cancel con imbricaciones, Mérida, CV 149 (Cruz Villalón, 1985)

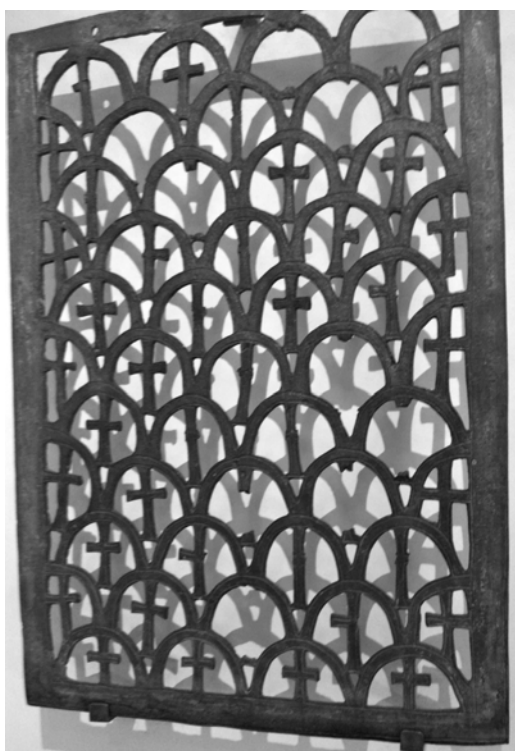


Fig. 027. Fragmento de cancel de bronce con imbricaciones y cruces, Museo Nacional de Rávena (López Pérez, 2011)



Fig. 028. Fragmento de cancel procedente de la basílica de Santa Inés, Roma (Coroneo, 2005)

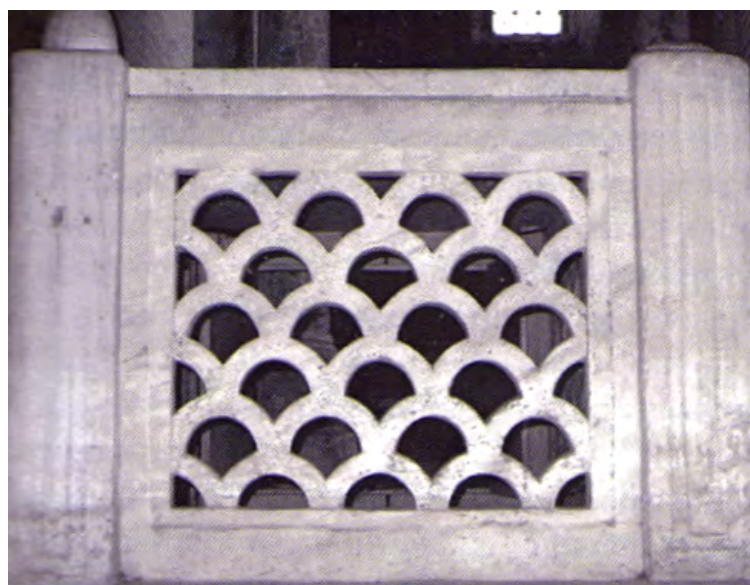


Fig. 029. Fragmento de cancel procedente de la iglesia de San Felice in Pincis (Coroneo, 2005)

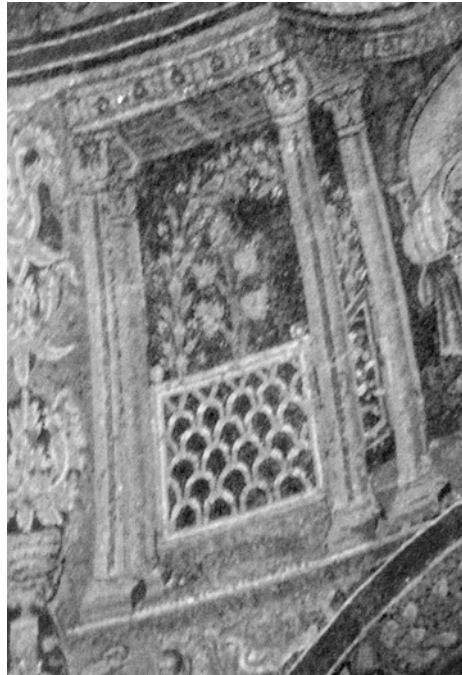


Fig. 030. Representación de cancel con imbricaciones en los mosaicos del Baptisterio Neoniano, Rávena (López Pérez, 2009)

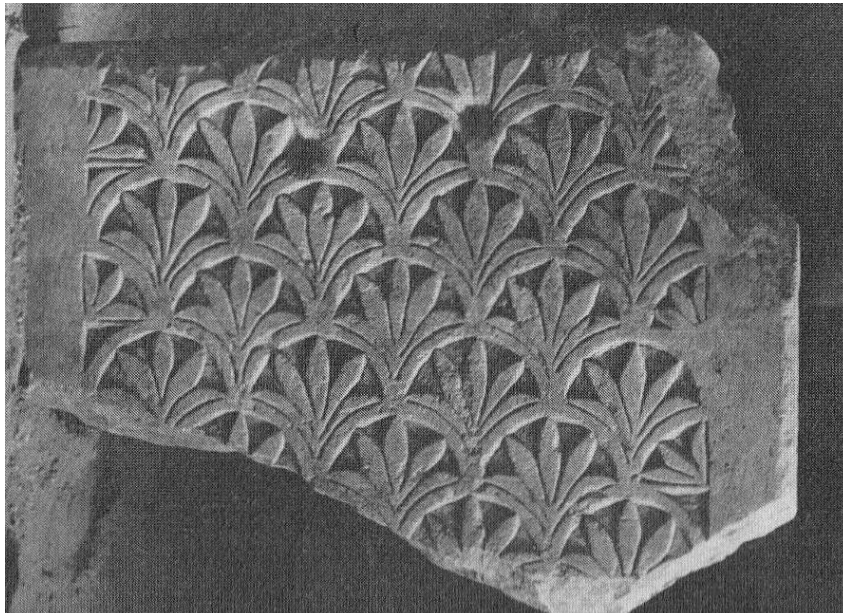


Fig. 031. Fragmento de cancel con imbricaciones y elementos vegetales, Mérida. CV 115 reverso. (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 032. Imbricaciones en el Mosaico de los Aurigas, Mérida, MNAR (López Pérez, 2011)



Figs. 033 y 034. Fragmento de cancel procedente de las excavaciones de Santa Eulalia, Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 035. Pilastra procedente de Mérida, CV 10 (López Pérez, 2011)



Fig. 036. Fragmento de pilastra procedente de Mérida, CV 17 (López Pérez, 2011)



Fig. 037. Fragmento de pilastra procedente de Mérida, CV 18 (López Pérez, 2011)



Fig. 038. Fragmento de pilastrilla procedente de Mérida, CV 36 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 039. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida
(Mateos Cruz, 1999)



Fig. 040. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida
(Mateos Cruz, 1999)

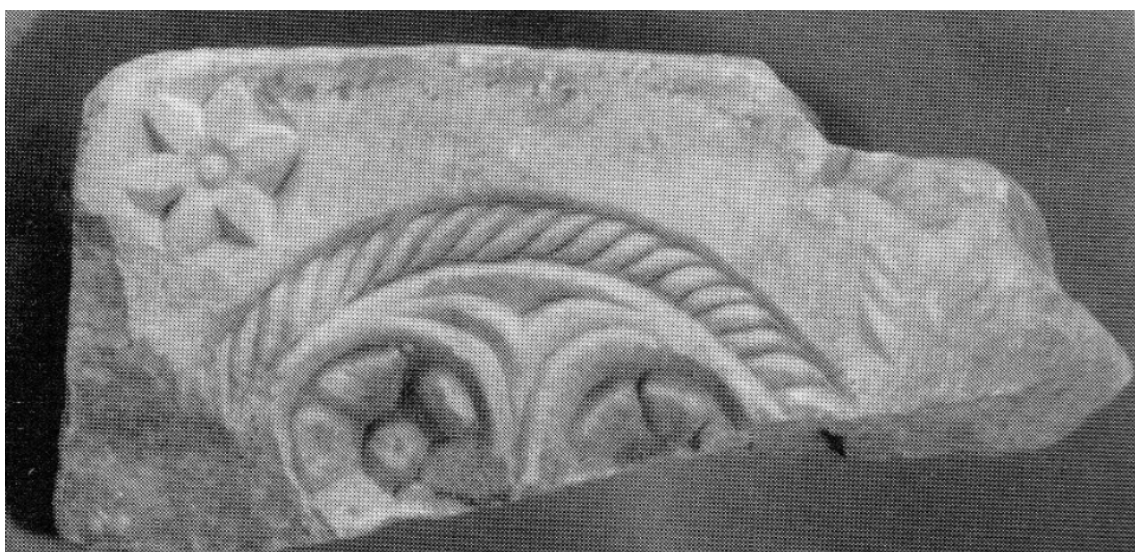


Fig. 041. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida
(Mateos Cruz, 1999)



Fig. 042. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida
(Mateos Cruz, 1999)



Fig. 043. Fragmento de placa encontrado en las inmediaciones de Santa Eulalia, Mérida, CV 435 (López Pérez, 2011)



Fig. 044. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 433 (López Pérez, 2011)



Fig. 045. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Mérida, CV 92 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 046. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Mérida, CV 94 (López Pérez, 2011)



Fig. 047. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Mérida, CV 105 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 048. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 163 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 049. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 165 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 050. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 166 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 051. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 212 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 052. Fragmento escultórico procedente del Templo de Diana, Mérida (López Pérez, 2011)

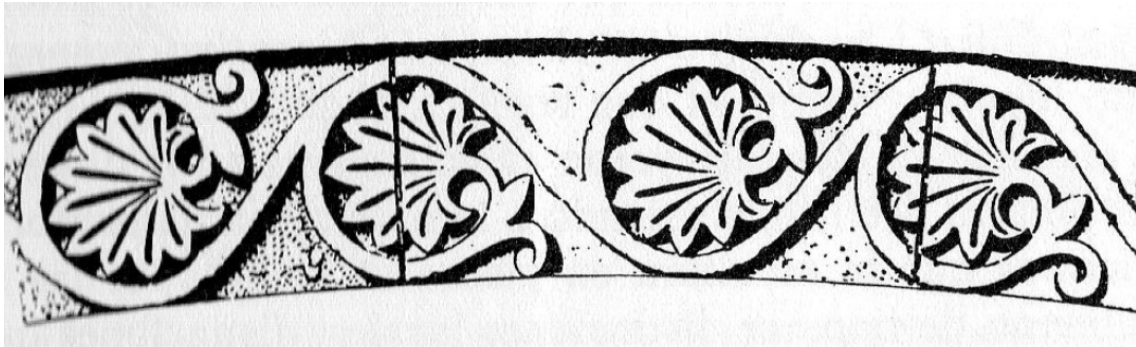


Fig. 053. Detalle de los frisos de la iglesia de Jalb-Luzeh, Siria (Riegl, 1980)



Fig. 054. Capitel a lira procedente de Iznik, Turquía (Coroneo, 2005)



Fig. 055. Capitel a lira procedente de Hanià, Creta (Coroneo, 2005)



Fig. 056. Capitel a lira procedente de Torcello (Coroneo, 2005)



Fig. 057. Capitel a lira procedente de Mulargia, Cerdeña (Coroneo, 2005)



Fig. 058. Capitel a lira procedente de Qayrawan, Túnez (Coroneo, 2005)



Fig. 059. Fragmentos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia (Mateos Cruz, 1999)



Fig. 060. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 303 (Cruz Villalón, 1985)

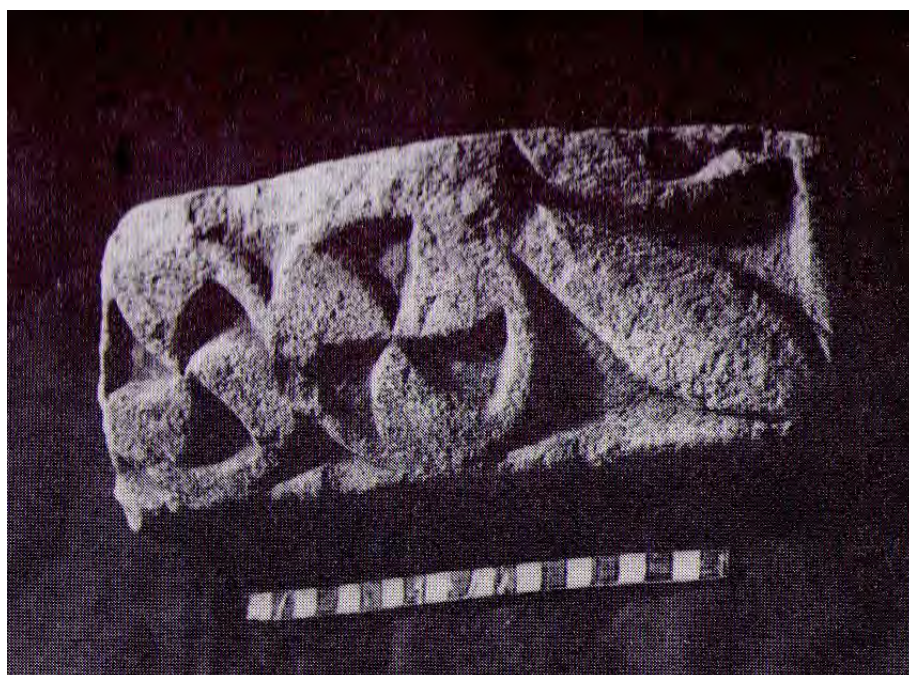


Fig. 061. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 304 (Vruz Villalón, 1985)



Fig. 062. Capitel procedente de Constantinopla para la iglesia de San Michele in Africisco, Rávena (López Pérez, 2011)



Fig. 063. Cubierta del Sarcófago Cavalli, Rávena (Olivieri Farioli, 1969)



Fig. 064. Costado del Sarcófago de Teodoro, Rávena (Olivieri Farioli, 1969)

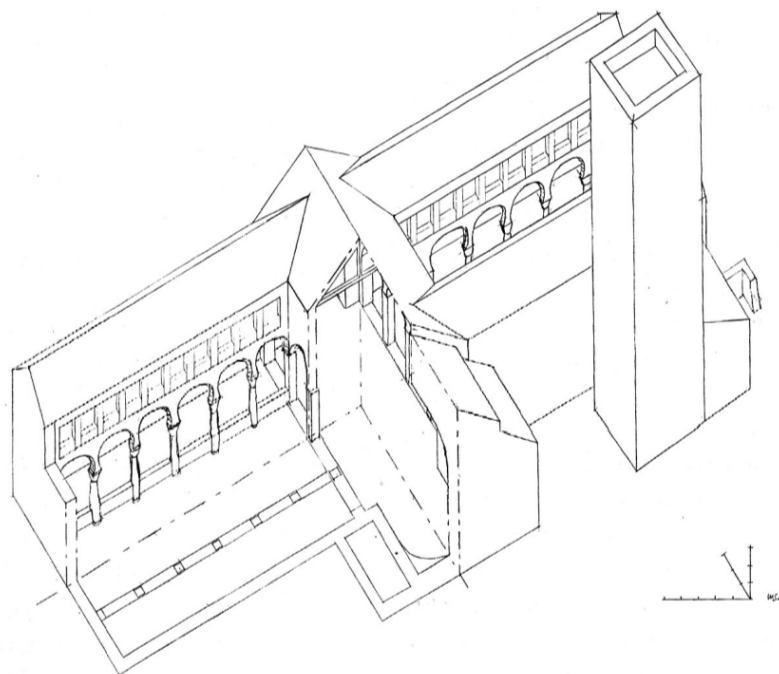


Fig. 065. Propuesta de reconstrucción del xenodochium de Masona (Mateos Cruz, 1999)



Fig. 066. Restos del edificio identificado como el xenodochium de Masona en la Barriada de Santa Catalina (López Pérez, 2011)

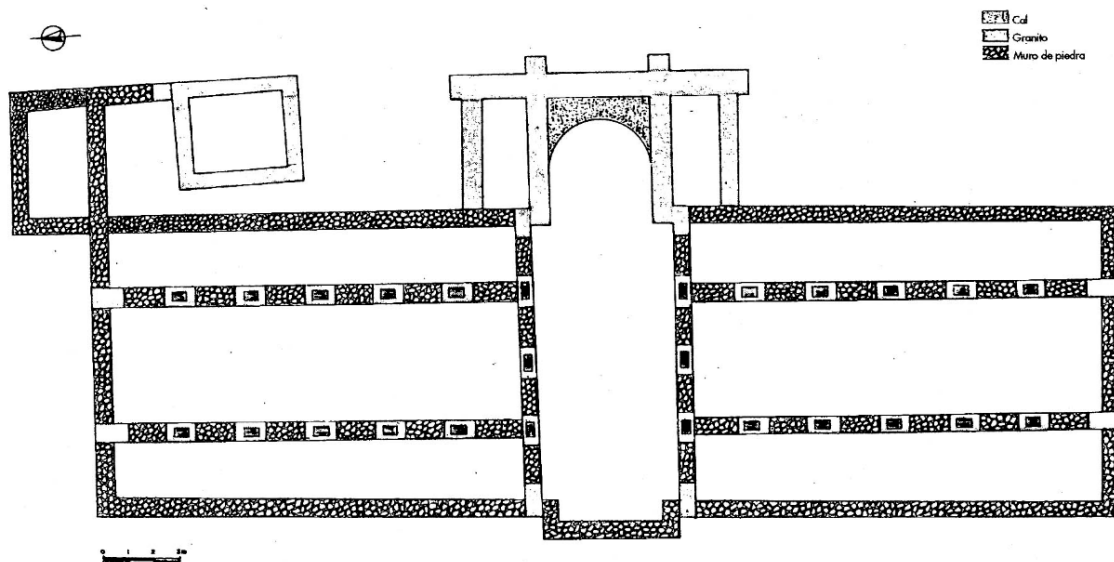


Fig. 067. Planta hipotética del edificio identificado como el xenodochium de Masona (Mateos Cruz, 1999)

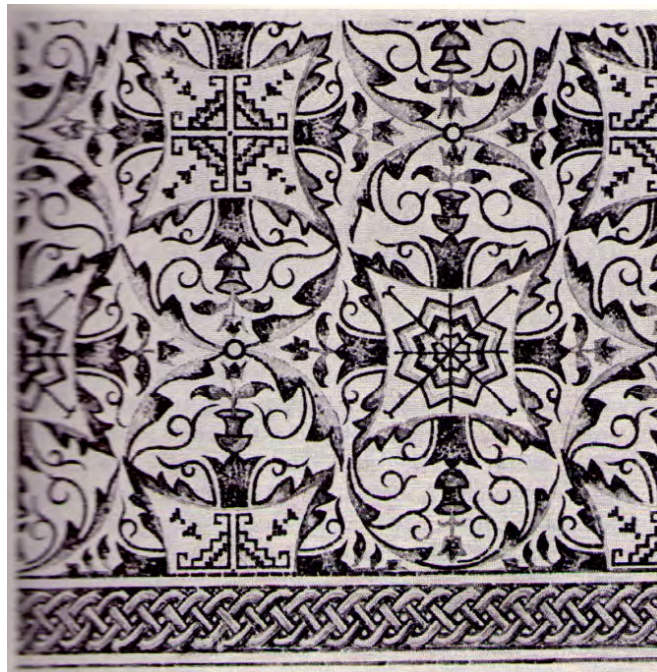


Fig. 068. Rávena, mosaicos de Santa Ágata Maggiore (Farioli, 1987)

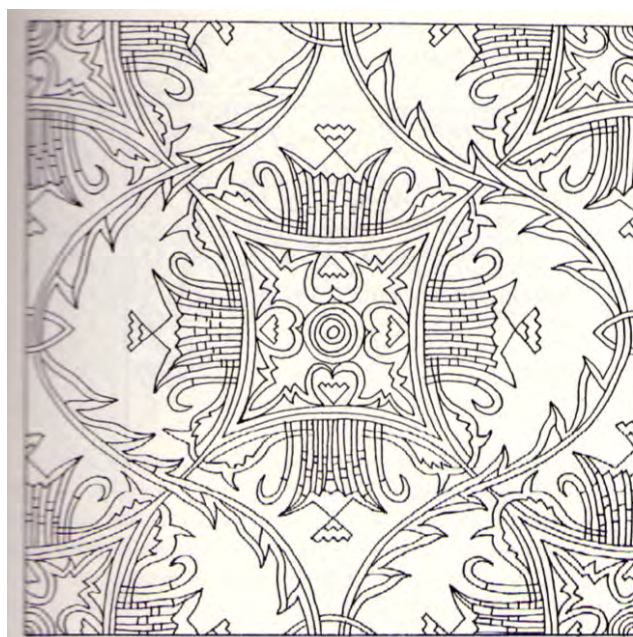


Fig. 069. Mosaico pavimental de la catedral de Luni (Farioli, 1987)



Fig. 070. Mosaico pavimental procedente del área de Cartago (Farioli, 1987)



Fig. 071. Detalle de placa de cancel procedente de Mérida, CV 116 (López Pérez, 2011)



Fig. 072. Aves en el ambón de Agnellus, Rávena. Detalle (López Pérez, 2011)



Fig. 073. Ave en el ambón de los Santos Pedro y Pablo, Rávena. Detalle (López Pérez, 2011)

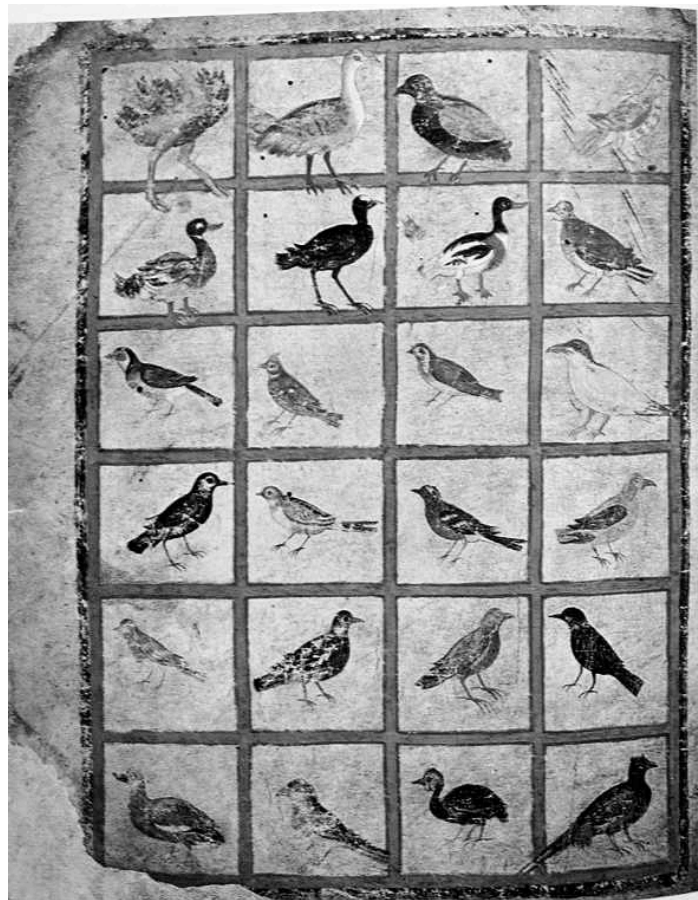


Fig. 074. Dioscórides de Viena, fol. 483 verso (Cruz Villalón, 1999)



Fig. 075. Fragmento de pintura mural procedente de la Villa de Arianna, Pompeya (López Pérez, 2011)



Fig. 076. Detalle de mosaico pavimental en San Vital, Rávena (López Pérez, 2011)



Fig. 077. Detalle, boca de jarra de plata, Tesoro del Esquilino (López Pérez, 2011)



Fig. 078. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 136 (Cruz Villalón, 1985)

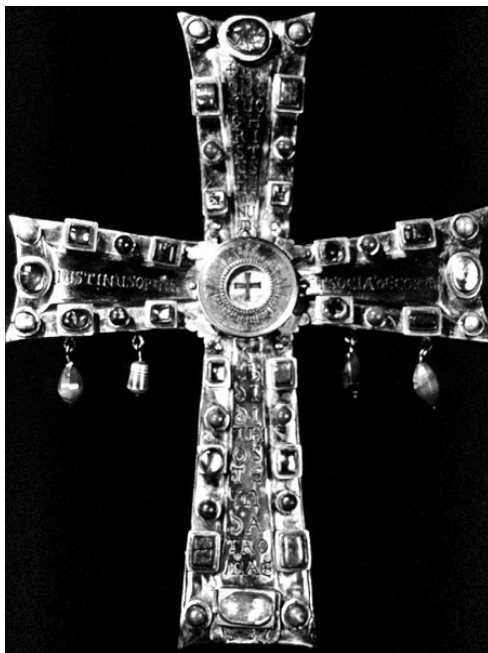


Fig. 079. Cruz del emperador Justino II. Reverso (López Pérez, 2011)



Fig. 080. Fragmento escultórico procedente de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)



Fig. 081. Fragmento de cancel procedente de Mérida, CV 115. Detalle (López Pérez, 2011)

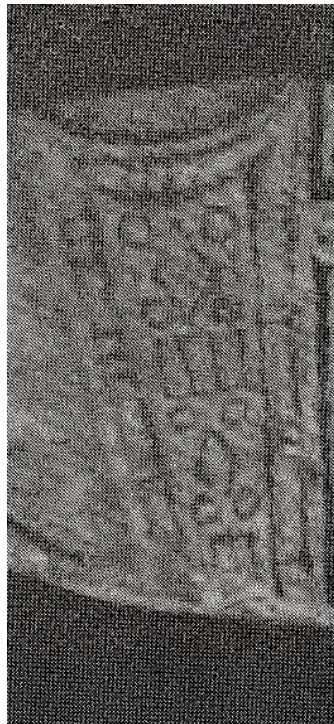


Fig. 082. Detalle de la pieza CV 136 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 083. Detalle de la pieza CV 138 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 084. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 140 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 085. Detalle de la pieza CV 141 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 086. Detalle de la pieza CV 144 (Cruz Villalón, 1985)

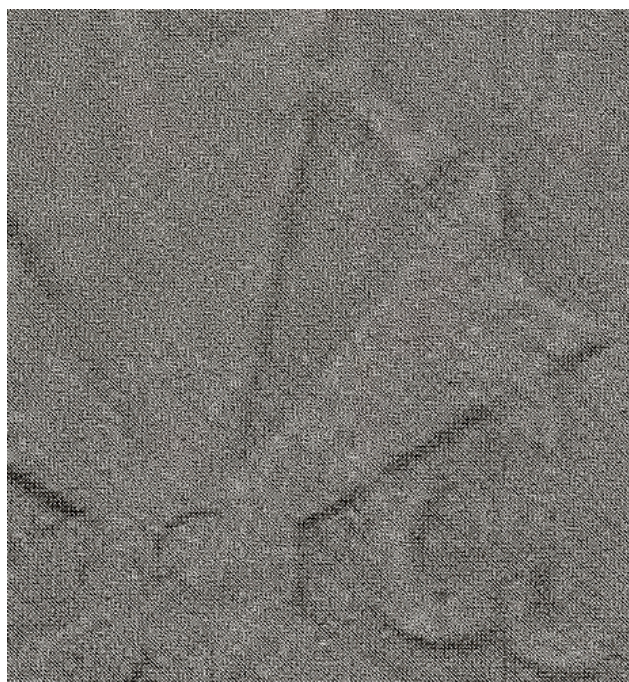


Fig. 087. Detalle de la pieza CV 182 (Cruz Villalón, 1985)

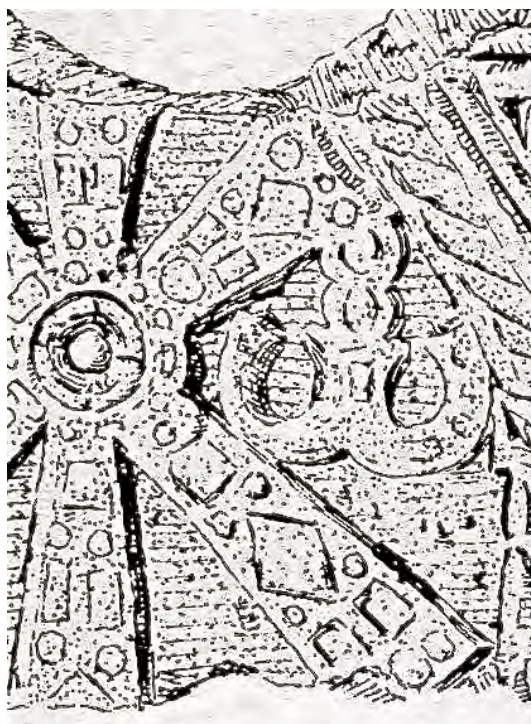


Fig. 088. Detalle de la pieza CV 406 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 089. Detalle de la pieza CV 189 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 090. Fragmento de crismón textil con incrustaciones procedente de Siria (Museo de Cleveland)



Fig. 091. Pilastra procedente de la basílica de Casa Herrera, CV 23 (Cruz Villalón, 1985)

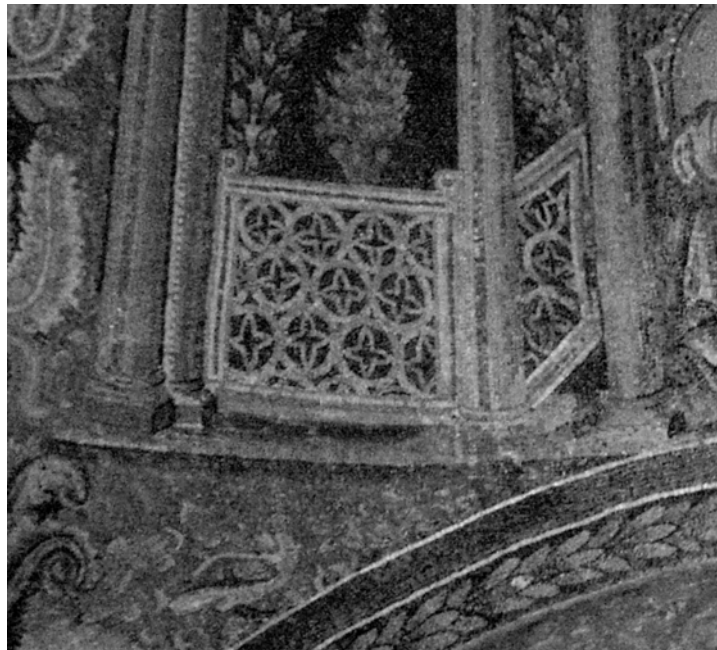


Fig. 092. Detalle de los mosaicos del Baptisterio Neoniano, Rávena (López Pérez, 2011)



Fig. 093. Pilastras CV 1 y 2 en el ingreso al aljibe de la Alcazaba de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 094. Pilastra encontrada en el edificio identificado como el xenodochium (López Pérez, 2011)



Fig. 095. Pilastra procedente de Mérida, CV 1 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 096. Pilastra procedente de Mérida, CV 2 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 097. Pilastra procedente de Mérida, CV 3 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 098. Pilastra procedente de Mérida, CV 4 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 099. Cimacio procedente de Mérida, CV253 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 100. Detalle de la pieza CV 94 (López Pérez, 2011)



Fig. 101. Detalle de la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)

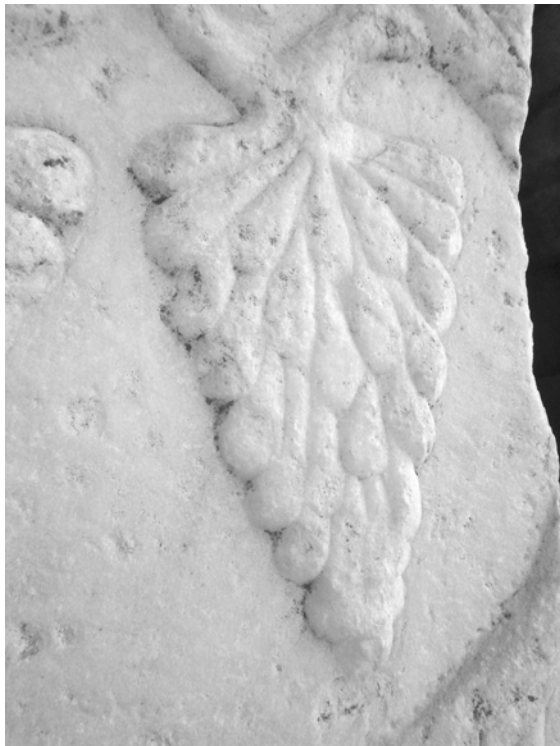


Fig. 102. Detalle de la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)



Fig. 103. Detalle de la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)

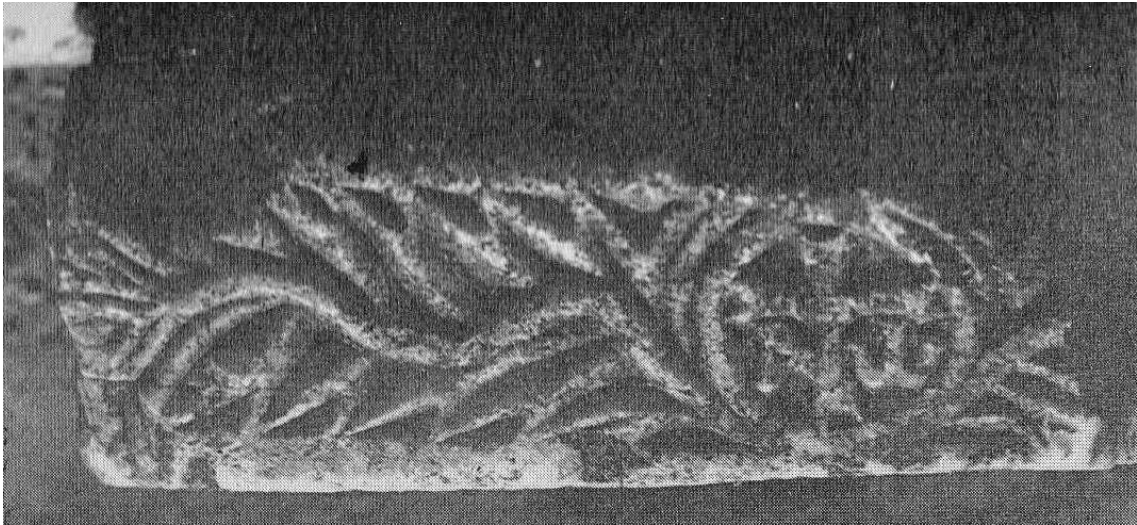


Fig. 104. Cimacio procedente de Mérida, CV 279 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 105. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 106. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 107. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 108. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 109. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 110. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 111. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 112. Fragmentos de escultura ornamental procedentes del frente escénico del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 113. Detalle de espirales presentes en los fragmentos del frente escénico del teatro de Mérida y en la pilastra CV 1 (López Pérez, 2011)



Fig. 114. Fragmento escultórico con decoración vegetal de época julio-claudia. Palacio Madama, Turín (López Pérez, 2011)



Fig. 115. Detalle del Sarcófago de Teodoro, Rávena (López Pérez, 2011)



Figs. 116 y 117. Detalle de los frentes de las pilastras CV 5 y 6 (López Pérez, 2011)



Fig. 118. Detalle del frente de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)



Fig. 119. Detalle del capitel de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)



Fig. 121. Detalle del frente de la pilastra CV 5 (López Pérez, 2011)



Fig. 122. Placa de cancel procedente de Mérida, CV 119 (López Pérez, 2011)

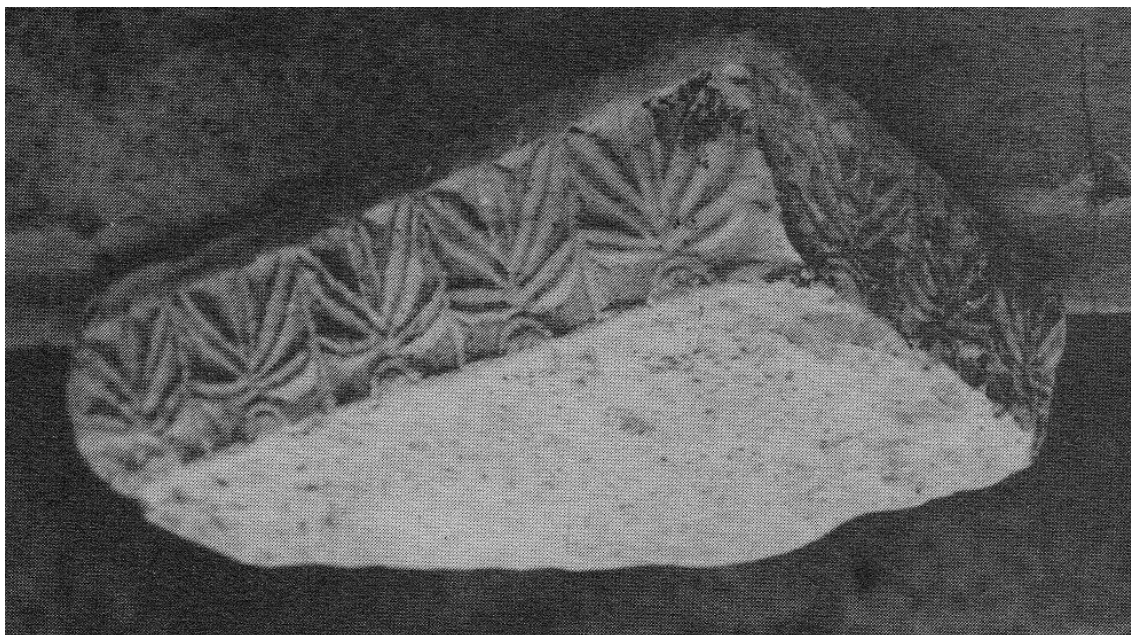


Fig. 123. Cimacio aparecido en la finca de Cubillana, CV 426 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 124. Detalle del frente de la pilastra CV 11 (López Pérez, 2011)



Fig. 125. Frente de la pilastra CV 12 (López Pérez, 2011)



Fig. 126. Detalle del frente de la pilastra CV 15 (López Pérez, 2011)



Fig. 127. Detalle del frente de la pilastra CV 13 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 128. Detalle del frente de la pilastra CV 11 (López Pérez, 2011)



Fig. 129. Frente secundario de las pilastras CV 11 y 12 (Cruz Villalón, 1985)

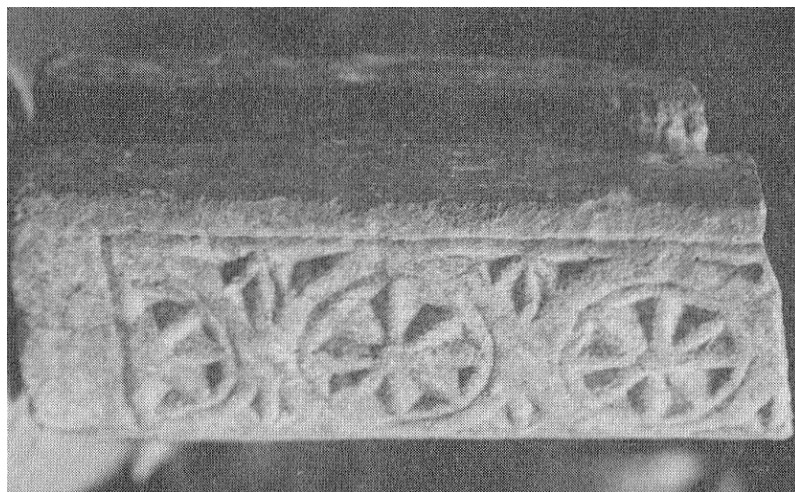


Fig. 130. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 108 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 131. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 89 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 132. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 90 (Cruz Villalón, 1985)

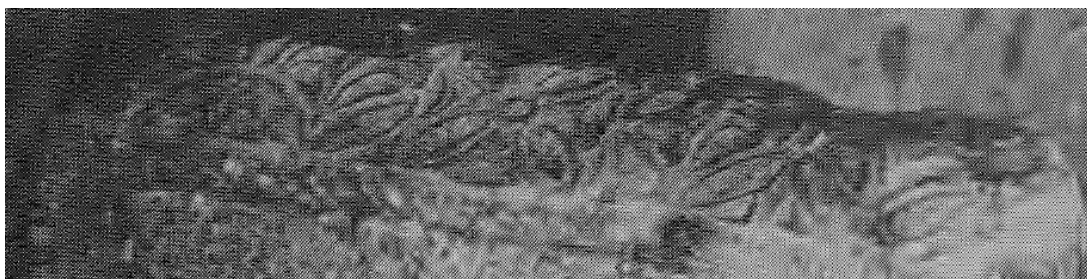


Fig. 133. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 262 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 134. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 298 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 135. Detalle de la pieza CV 136 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 136. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 137 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 137. Detalle del frente de la pilastra CV 19 (López Pérez, 2011)



Fig. 138. Detalle del frente de la pilastra CV 20 (Cruz Villalón, 1985)

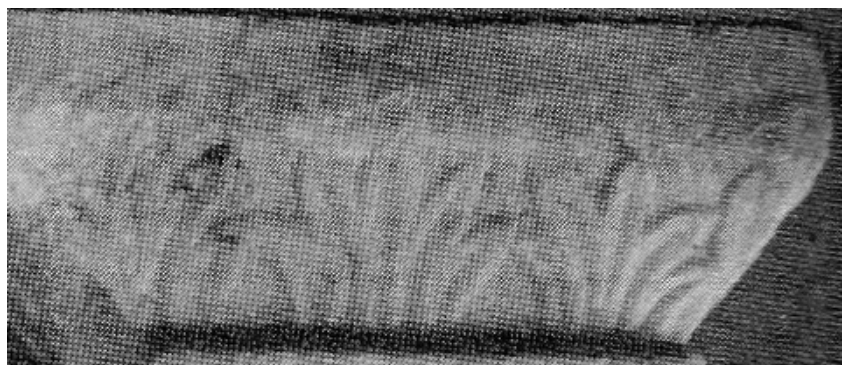


Fig. 139. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 64 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 140. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 295 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 141. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 422 (Cruz Villalón, 1985)

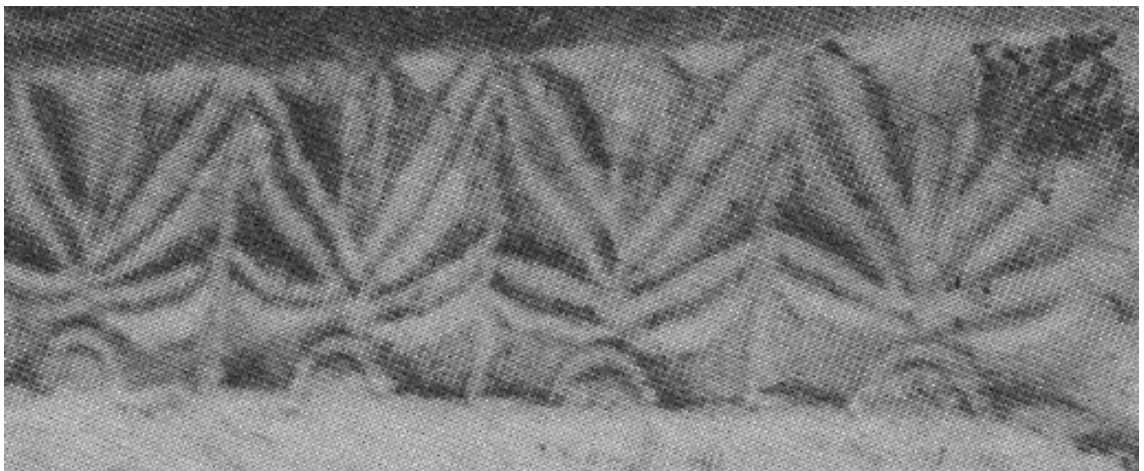


Fig. 142. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 426 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 143. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 209 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 144. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 284 (Cruz Villalón, 1985)

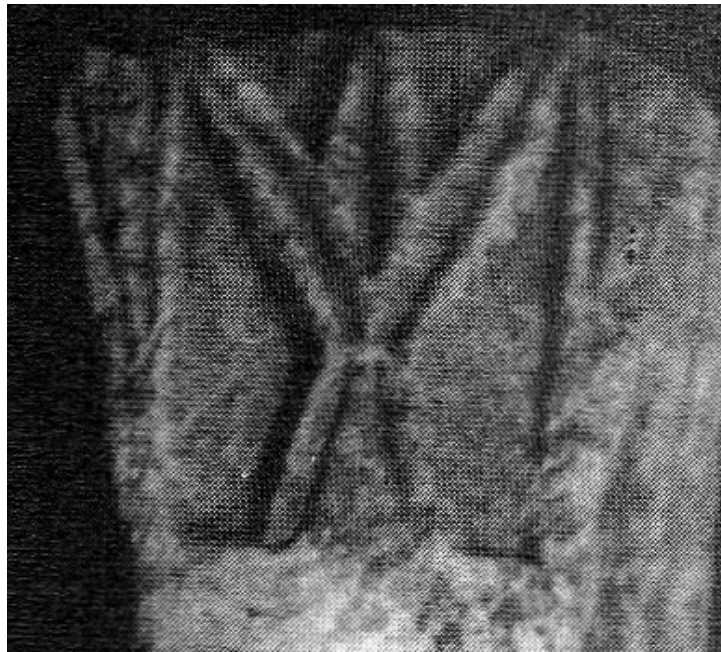


Fig. 145. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 230 (Cruz Villalón, 1985)

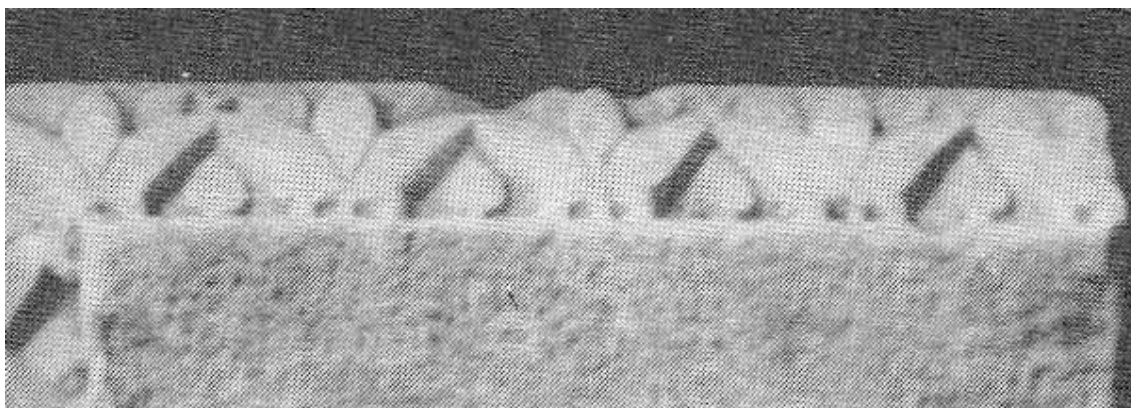


Fig. 146. Detalle de cimacio procedente de Mérida, CV 241 (Cruz Villalón, 1985)

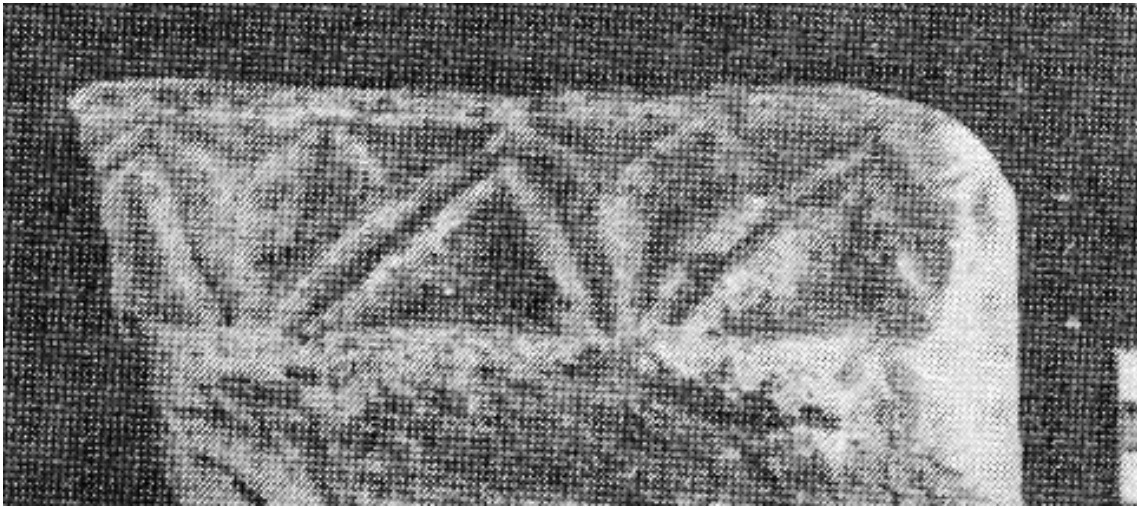


Fig. 147. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 314 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 148. Pilastrilla procedente de Mérida, CV 16 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 149. Pilastrilla procedente de Mérida, CV 35 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 150. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 97 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 151. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 159 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 152. Detalle del frente de la pilastra CV 14 (López Pérez, 2011)



Fig. 153. Detalle de la pilastrilla CV 31 (López Pérez, 2011)

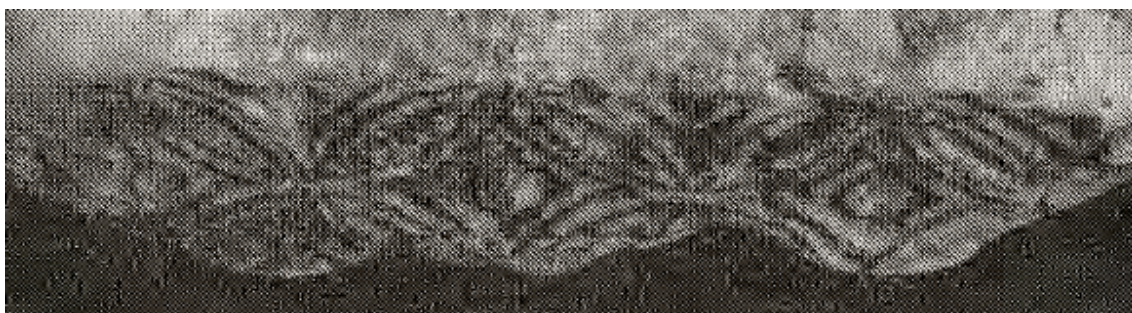


Fig. 154. Detalle de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 358 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 155. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 359 (Cruz Villalón, 1985)

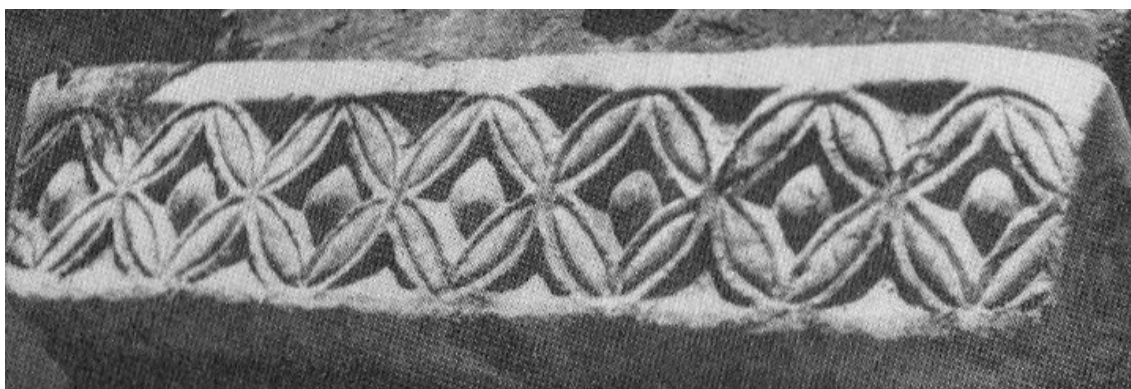


Fig. 156. Cimacio procedente de Mérida, CV 389 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 157. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida
(Mateos Cruz, 1999)



Fig. 158. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 242 (Cruz
Villalón, 1985)

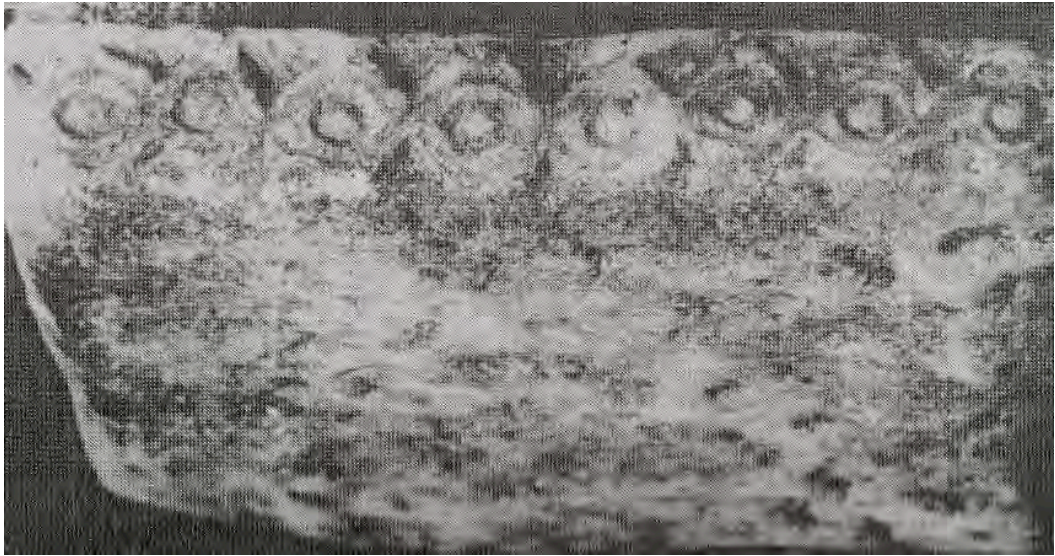


Fig. 159. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 277 (Cruz Villalón, 1985)

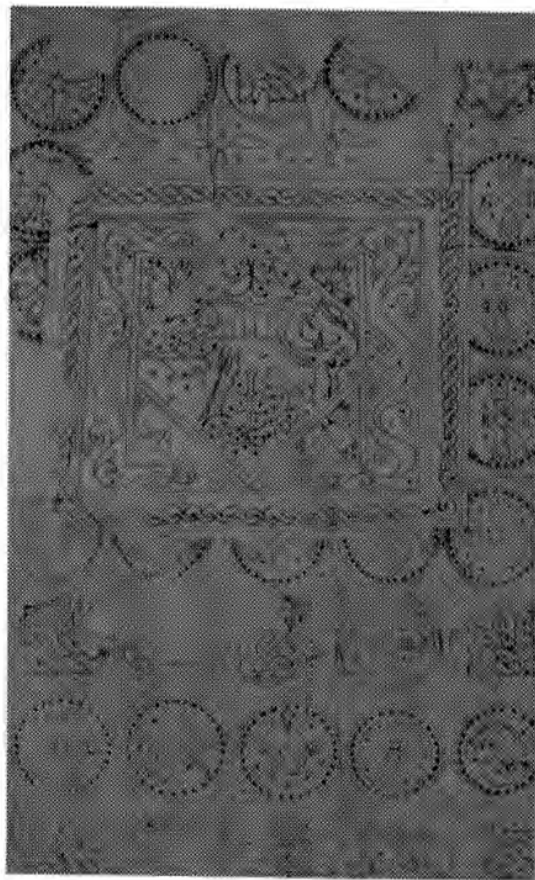


Fig. 160. Mosaico de tema cinegético procedente de Mérida (Blázquez Martínez, 1992)



Fig. 161. Detalle del Disco de Teodosio (López Pérez, 2010)

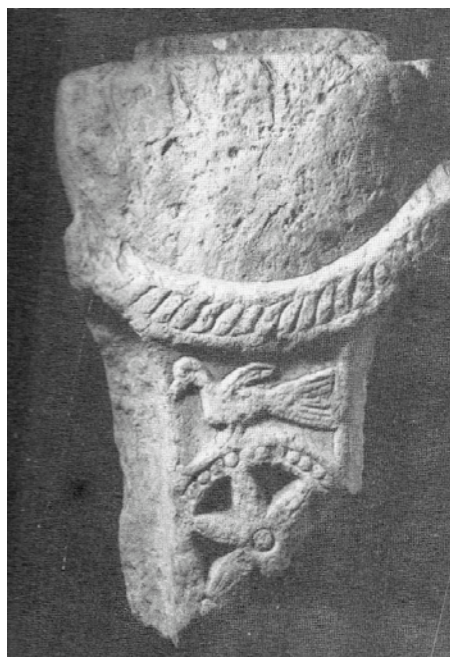


Fig. 162. Fragmento de altar procedente de Mérida, CV 191



Fig. 163. Pilastrilla procedete de Mérida, CV 48 (López Pérez, 2011)



Fig. 164. Placa procedente de Mérida, CV 436 (López Pérez, 2011)



Fig. 165. Restos de escultura ornamental en la Puerta de San Esteban, Mezquita de Córdoba (López Pérez, 2011)



Fig. 166. Restos de escultura ornamental en la Puerta de San Esteban, Mezquita de Córdoba (López Pérez, 2011)



Fig. 167. Restos de escultura ornamental en la Puerta de San Esteban, Mezquita de Córdoba (López Pérez, 2011)

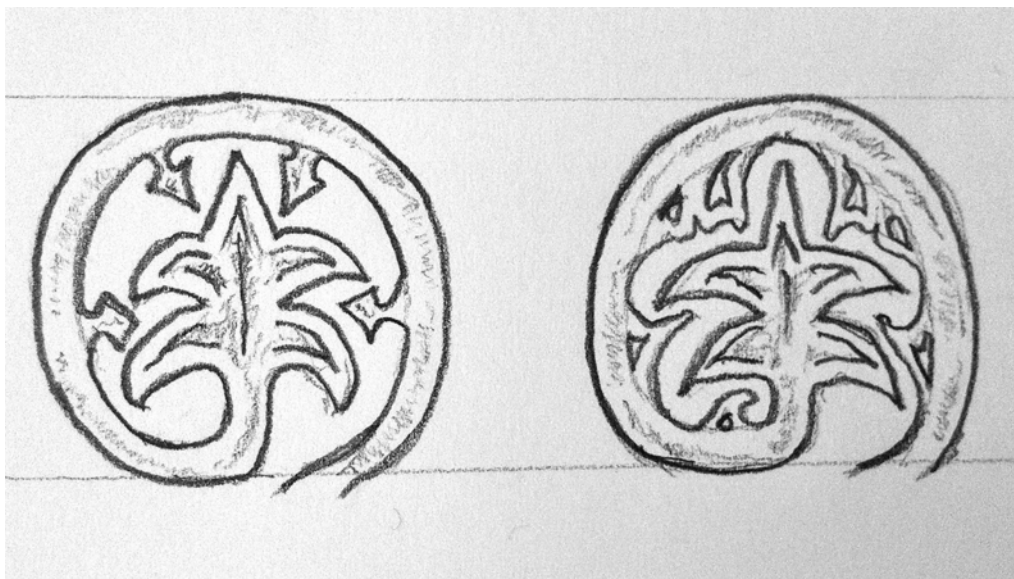


Fig. 168. Propuesta comparativa de la distribución de un mismo esquema decorativo sobre el lecho ornamental en el arte tardoantiguo -izquierda- y en el arte islámico -derecha- (López Pérez, 2011)



Fig. 169. Restos escultóricos procedentes de la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)

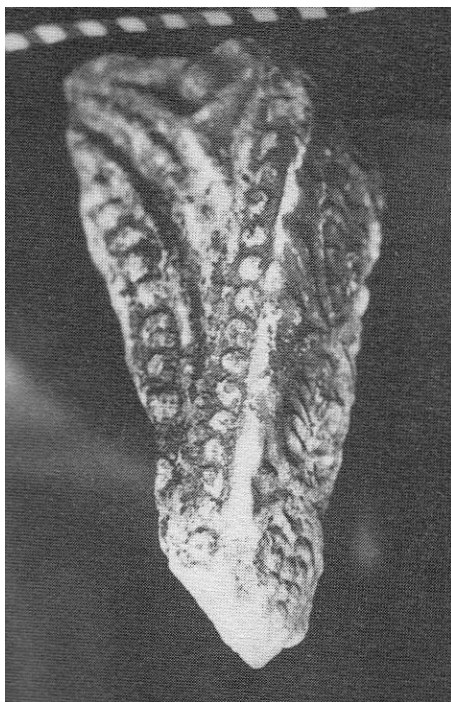


Fig. 170. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 155 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 171. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 156 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 172. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 157 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 173. Fragmentos escultóricos procedentes de Mérida, CV 158 (Cruz Villalón, 1985)

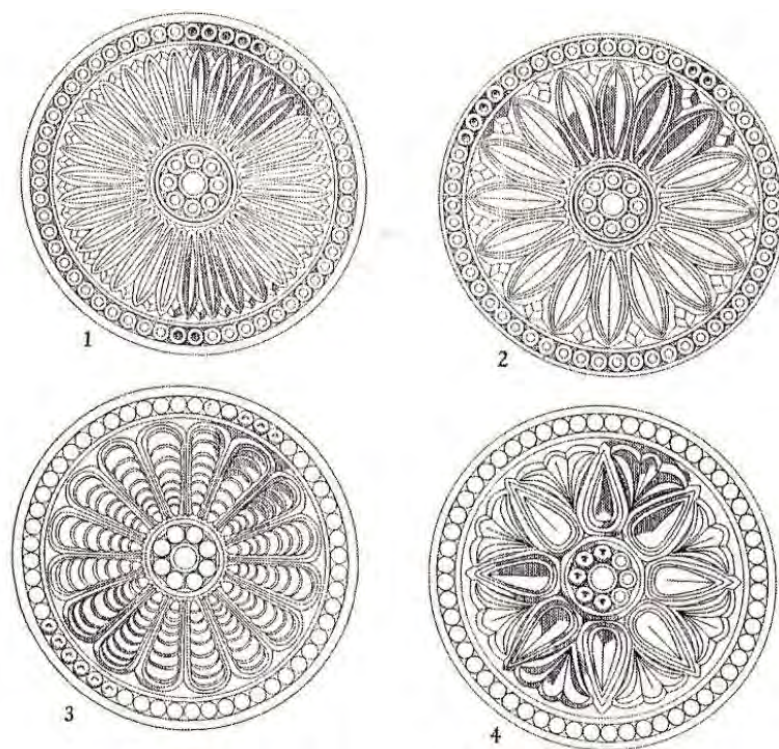


Fig. 174. Discos de estuco procedentes de Jirbat al Mafjar (Arbeiter, 2000)



Fig. 175. Fragmento de barrotera de cancel procedente de Santa María de Melque (Hoppe, 2001)

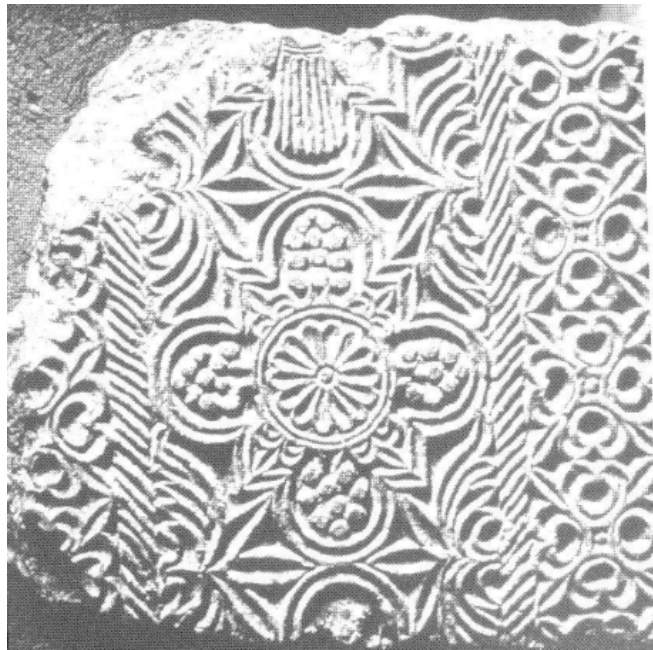


Fig. 176. Fragmento de escultura decorativa procedente de Lisboa (Hoppe, 2001)

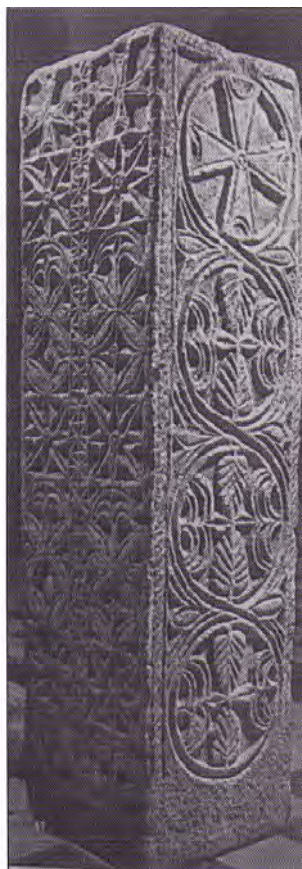


Fig. 177. Pilastra procedente de Badajoz (Cruz Villalón, 2007)



Fig. 178. Pilastra procedente de Almendral, Museo Arqueológico de Badajoz.



Fig. 179. Fragmento escultórico procedente de Mérida (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 180. Placa-nicho procedente de Mérida, CV 130 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 181. Fragmento de pilastrilla procedente de Mérida, CV 29 (López Pérez, 2011)

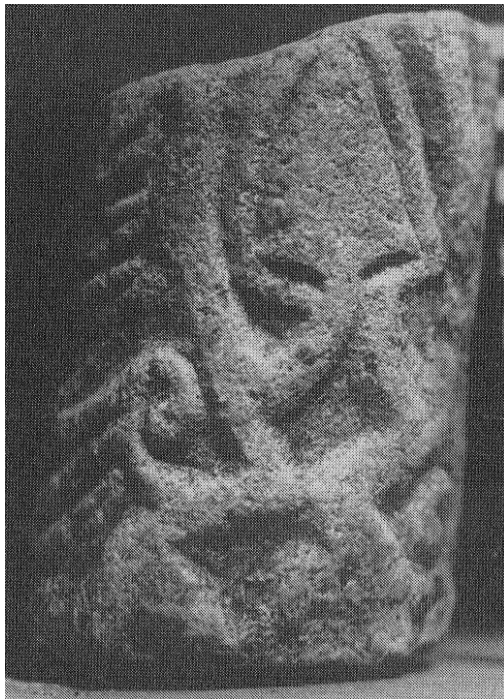


Fig. 182. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 84 (Cruz Villalón, 1985)

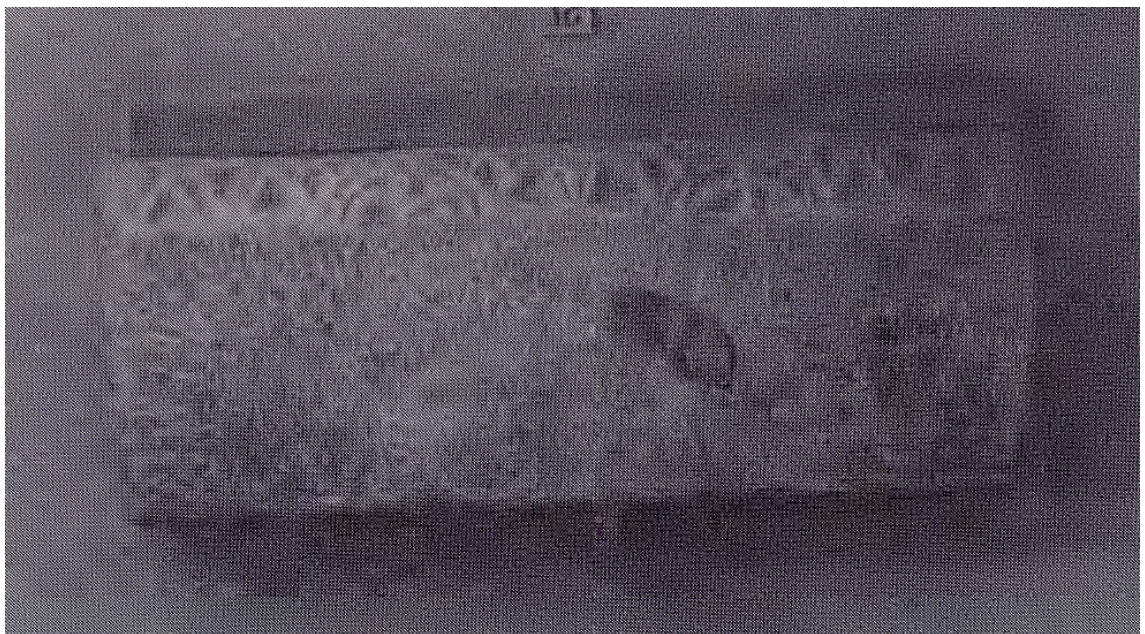


Fig. 183. Fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 297 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 184. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 145 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 185. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 377 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 186. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 58 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 187. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 357 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 188. Detalle de fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 296
(Cruz Villalón, 1985)



Fig. 189. Detalle de fragmento de imposta o cimacio procedente de Mérida, CV 293
(Cruz Villalón, 1985)

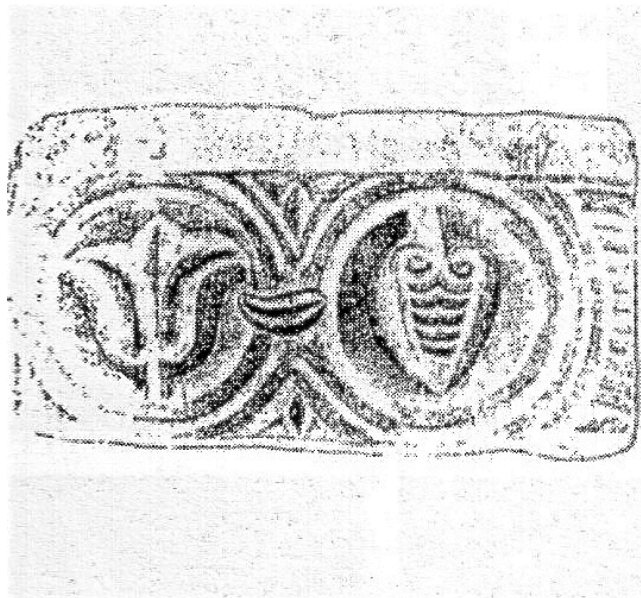


Fig. 190. Frisos de escultura decorativa procedentes de San Pedro de la Mata, Toledo (Balmaseda Muncharaz, 2007)



Fig. 191. Frisos de escultura decorativa procedentes de Guarrazar, Toledo (Cruz Villalón, 2001)



Fig. 192. Frisos de escultura decorativa procedentes de Escalona, Toledo (López Pérez, 2011)



Fig. 193. Frisos de escultura decorativa procedentes de Arisgotas, Toledo (Moreno Martín, 2008)



Fig. 194. Detalle de la pieza CV 433 (López Pérez, 2011)



Fig. 195. Fragmento de arquitrabe procedente de Cefalú (Coroneo, 2005)



Fig. 196. Detalle de broche de cinturón procedente de San Juan de Baños (Puig i Cadafalch, 1961)



Fig. 197. Detalle de una de las coronas procedentes del Tesoro de Guarrazar (Puig i Cadafalch, 1961)



Fig. 198. Cimacio procedente de San Pedro de la Nave, Zamora (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 199. Detalle de la rosca del arco de acceso al presbiterio de Quintanilla de las Viñas, Burgos (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 200. Fragmento de cancel procedente de San Juan de Baños, Palencia (Caballero Zoreda, 1995)



Fig. 201. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 54 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 202. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 96 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 203. Pilastra procedente de Mérida, CV 25 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 204. Pilastra procedente de Mérida, CV 30 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 205. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 44 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 206. Fragmento de ara de altar procedente de Almonaster la Real, Huelva (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 207. Placa de escultura decorativa procedente de Begastri, Murcia (Guardia Pons, 2001)



Fig. 208. Barrotera de cancel procedente de la iglesia del Salvador, Toledo (López Pérez, 2011)



Fig. 209. Restos de escultura decorativa conservados en el Castillo de Soure, Portugal (Almeida Fernandes, 2009)



Fig. 210. Restos de decoración pictórica de época romana en el Cortile dell'Aquila, Ostia (Bianchi Bandinelli, 1969)



Fig. 211. Detalle del llamado Mosaico del Otoño en la Casa del Anfiteatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 212. Detalle del Disco de Teodosio (López Pérez, 2011)

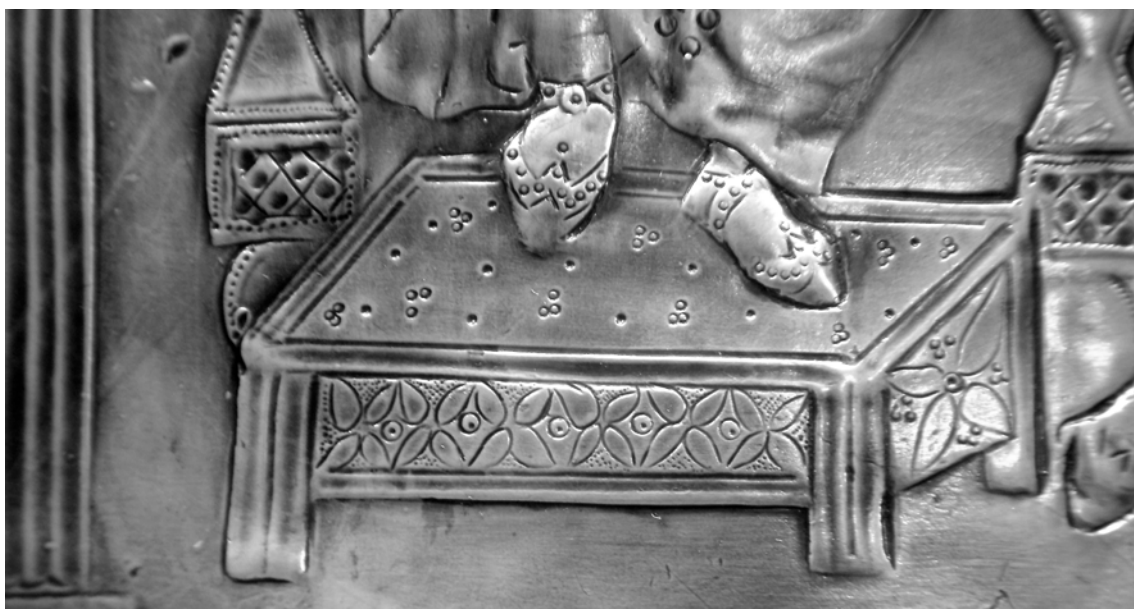


Fig. 213. Detalle del Disco de Teodosio (López Pérez, 2011)



Fig. 214. Detalle de figura representada en la Tumba de Aelia, Gargaresh, Libia (Bianchi Bandinelli, 1969)



Fig. 215. Representación escultórica de Sanatruq, rey de Hatra (Ghirshman, 1962)



Fig. 216. Fuste con restos de decoración musiva procedente de la Casa de las Columnas, Pompeya (López Pérez, 2011)



Fig. 217. Graffiti con representación reticular –posible tablero de juego– en el claustro alto del monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos (López Pérez, 2011)



Fig. 218. Graffiti con representación reticular en la fachada sur de la ermita de San Frutos de Duratón, Segovia (López Pérez, 2011)



Fig. 219. Detalle de trenzado en tablero esculpido procedente de San Adriano de Boñar, León (García de Castro, 2007)



Fig. 220. Detalle del Díptico de Ariadna (López Pérez, 2011)



Figs. 221 y 222. Detalle de arquitectura fingida en los mosaicos del Baptisterio Neoniano, Rávena (López Pérez, 2011)

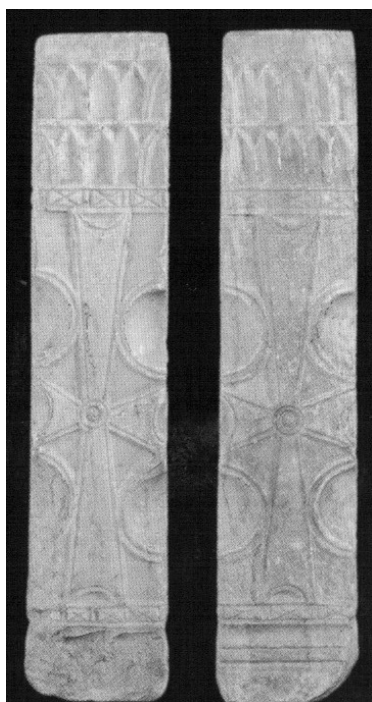


Fig. 223. Ara de altar procedente de Villagonzalo, Badajoz (Sastre de Diego, 2010)

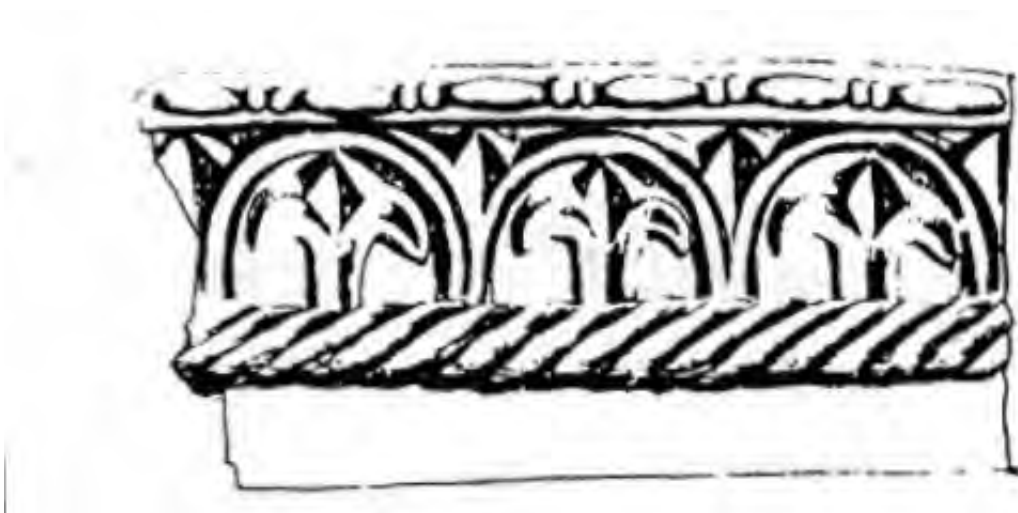


Fig. 224. Friso de escultura decorativa procedente de San Fructuoso de Montelios, Braga (Caballero Zoreda, 1992-a)

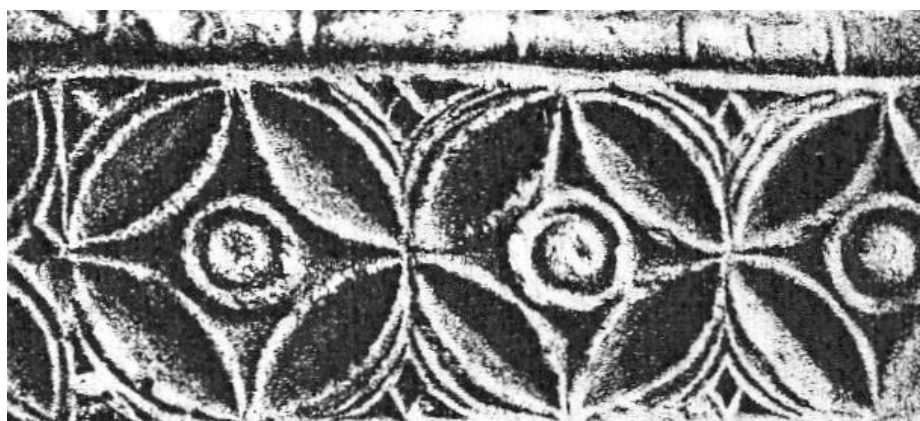


Fig. 225. Friso de escultura decorativa procedente de San Juan de Baños, Palencia (Puig i Cadafalch, 1961)



Fig. 226. Detalle del sarcófago de Santa Perpetua, Quintanabureba, Burgos (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 227. Fragmento del sarcófago de Ursicino, Rávena (Olivieri Farioli, 1969)



Fig. 228. Fragmento de escultura decorativa con grifo conservada en Lisboa (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 229. Pinjante en forma de corazón en la corona de Recesvinto (Balmaseda Muncharaz, 2007)



Fig. 230. Placa-nicho procedente de la Vega Baja, Toledo (Balmaseda Muncharaz, 2007)

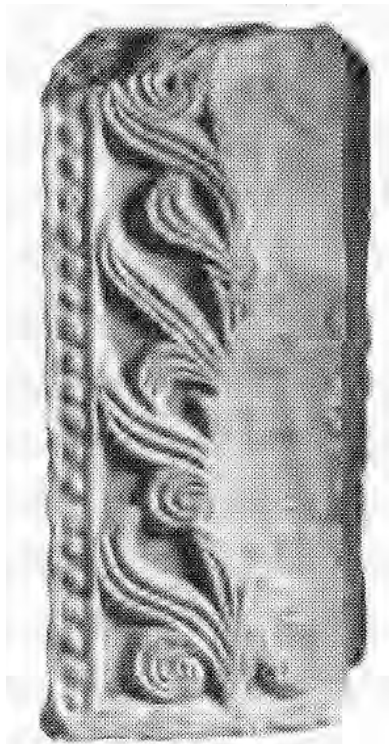


Fig. 231. Fragmento de barrotera de cancel procedente de la Basílica del Anfiteatro, Tarragona (Guardia Pons, 2001)



Fig. 232. Fragmento de escultura decorativa procedente de Córdoba (Quiñones Costa, 1995)



Fig. 233. Ampolla cerámica procedente del santuario de San Menas, Egipto (Török, 1993)



Fig. 234. Ladrillo estampillado procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)



Fig. 235. Placa cerámica con decoración geométrica procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)



Fig. 236. Lastra con decoración escultórica procedente de Granada (Romanini, 1971)

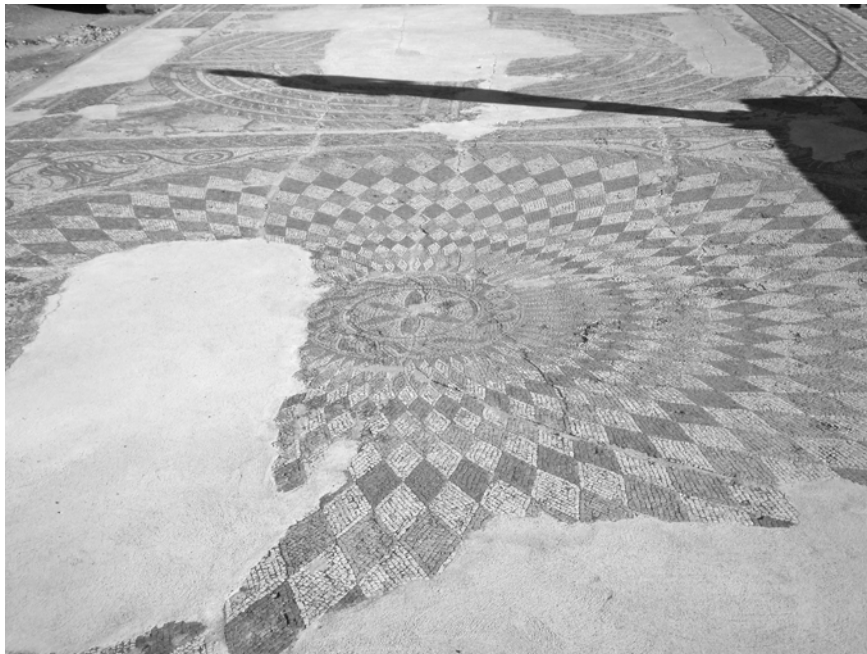


Fig. 237. Mosaico pavimental en el pasillo de la Casa del Anfiteatro, Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 238. Fragmento de fuste con restos de incrustaciones procedente de la iglesia de San Polieucto de Constantinopla (López Pérez, 2011)

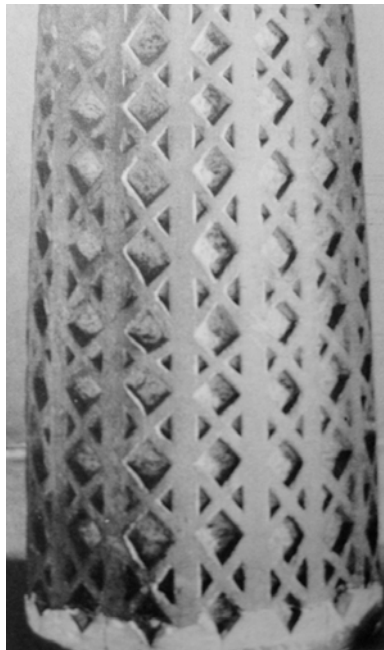


Fig. 239. Fragmento de fuste con incrustaciones procedente de la iglesia de San Juan de Hebdomon, Constantinopla (Matthews, 1971)

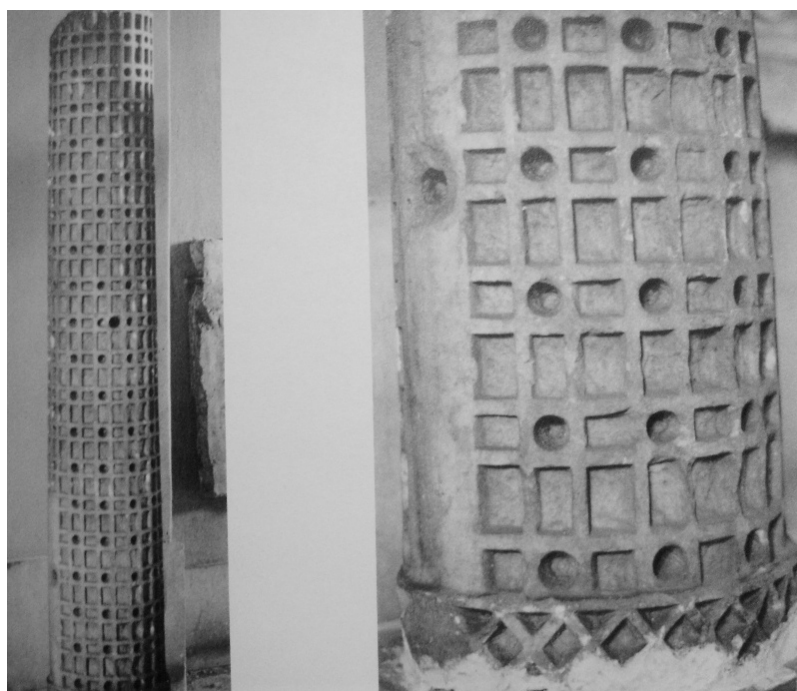


Fig. 240. Fragmento de fuste con restos de incrustaciones procedente de la iglesia de Santa Eufemia de Constantinopla (Matthews, 1971)



Fig. 241. Fragmento de fuste decorado procedente de Algezares, Murcia (Ramallo Asensio, 2007)



Fig. 242. Patena de Gourdon, Biblioteca Nacional de Francia (Romanini, 1971)



Fig. 243. Estela funeraria de Terenuthis, Museo Copto de El Cairo (López Pérez, 2011)



Fig. 244. Fragmento escultórico procedente de la Alcazaba de Badajoz (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 245. Restos de escultura decorativa incrustados en el paramento de la iglesia de San Andrés, Toledo (López Pérez, 2011)



Fig. 246. Restos de escultura decorativa conservados en San Pedro das Águias, Portugal (Real, 2007)

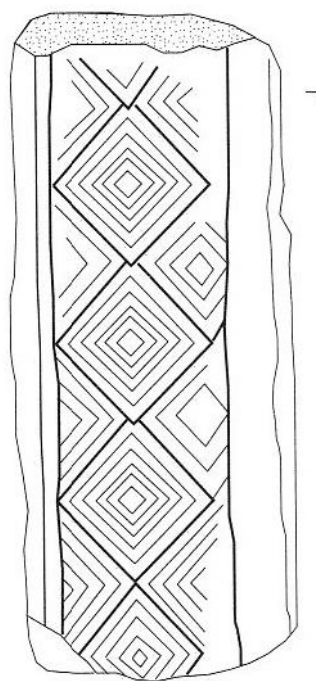


Fig. 247. Restos escultóricos procedentes de Valeria, Cuenca (Gutiérrez Lloret, 2001)



Fig. 248. Restos de escultura decorativa incrustados en el paramento de la iglesia de Santo Tomé, Toledo (López Pérez, 2011)



Fig. 249. Fragmento de cancel procedente de Toledo (López Pérez, 2011)



Fig. 250. Fragmento de estela procedente de El Casar, Utrera, Sevilla (Gimeno Pascual, 2009)



Fig. 251. Estela funeraria procedente de Córdoba (Quiñones Costa, 1995)



Fig. 252. Placa decorada procedente de La Ventilla, Guareña, Badajoz (Cerrillo y Martín de Cáceres, 2004)



Fig. 253. Restos de escultura decorativa procedentes de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar, Cáceres (Caballero Zoreda, 2001)

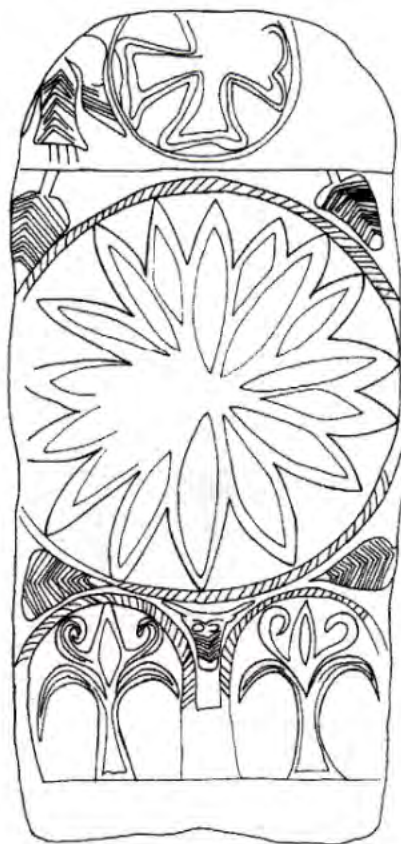


Fig. 254. Restos de escultura decorativa procedentes de Santibáñez de Béjar, Salamanca (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 255. Placa cerámica con decoración geométrica procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)



Fig. 256. Mosaico de Severina, Denia (López Pérez, 2011)



Fig. 257. Restos de escultura decorativa procedentes de Toledo (López Pérez, 2011)

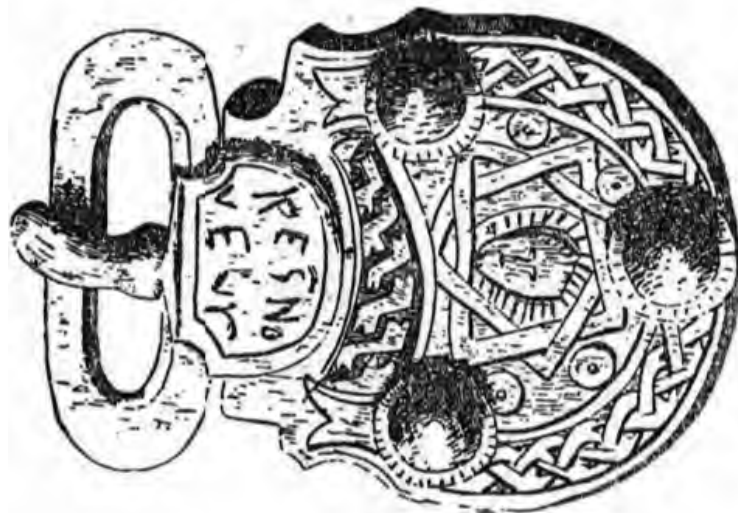


Fig. 258. Broche de cinturón procedente de Villers-Agron-Aiguizy, Aisne (Puig i Cadafalch, 1961)

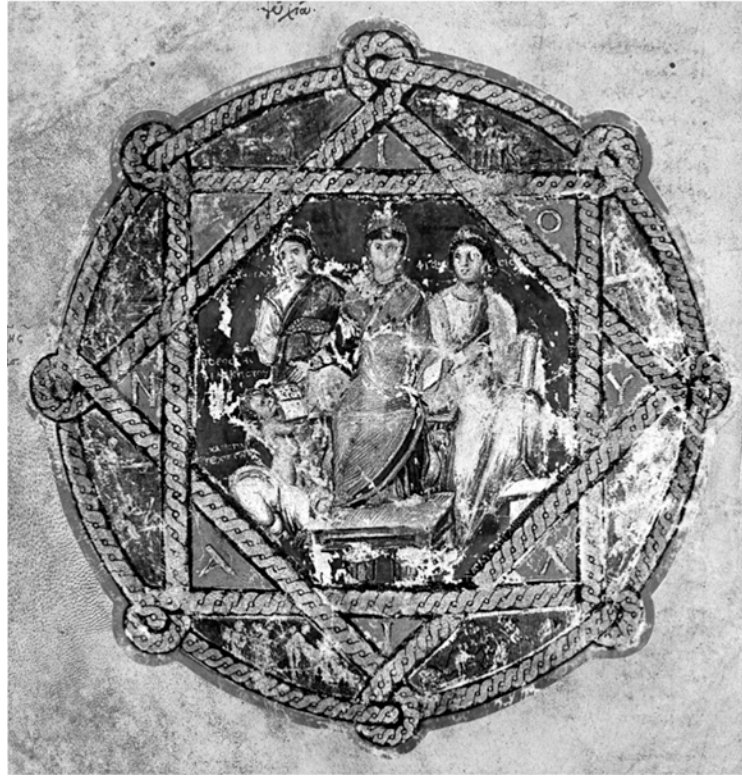


Fig. 259. Representación de Anicia Juliana en el Dioscorides de Viena (Beckwith, 1970)



Fig. 260. Detalle de representación de ruedas de carro en relieve romano de época altoimperial, Ostia (Bianchi Bandinelli, 1969)



Fig. 261. Fragmento textil procedente de Sakkarah, Egipto (Riegl, 1980)



Fig. 262. Detalle del Mosaico de Valeria, Son Peretó (López Pérez, 2011)



Fig. 263. Patena bizantina custodiada en el Museo Ermitage, San Petesburgo (Hoppe, 2001)

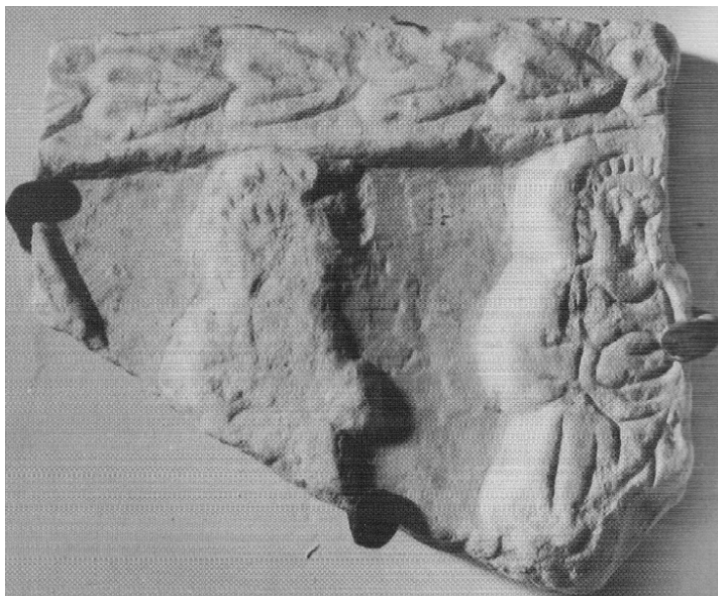


Fig. 264. Fragmento de escultura ornamental procedente de Escalona, Toledo (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 265. Detalle de placa decorada procedente de Saamasas, Lugo (Hoppe, 2001)



Fig. 266. Detalle de basamento de estatua de Zeus procedente de Nápoles. Copia altoimperial a partir de un modelo de época helenística. Museo Arqueológico de Nápoles (López Pérez, 2011)



Fig. 267. Restos de escultura arquitectónica procedentes de Pompeya (López Pérez, 2011)



Fig. 268. Restos de escultura arquitectónica procedentes de Pompeya (López Pérez, 2011)



Fig. 269. Lastra de mármol procedente de Constantinopla, Museo Arqueológico de Estambul (Quiñones Costa, 1995)



Fig. 270. Lastra de mármol procedente de Constantinopla, conservada en el Museo de la Basílica de San Marcos, Venecia (López Pérez, 2011)



Fig. 271. Detalle de decoración esculpida sobre estela funeraria procedente de Hontoria de la Cantera, Burgos (Puig i Cadafalch, 1961)



Fig. 272. Restos de escultura decorativa procedentes de Toledo (López Pérez, 2011)



Fig. 273. Lastra de piedra con restos de escultura ornamental procedente de Córdoba (López Pérez, 2011)

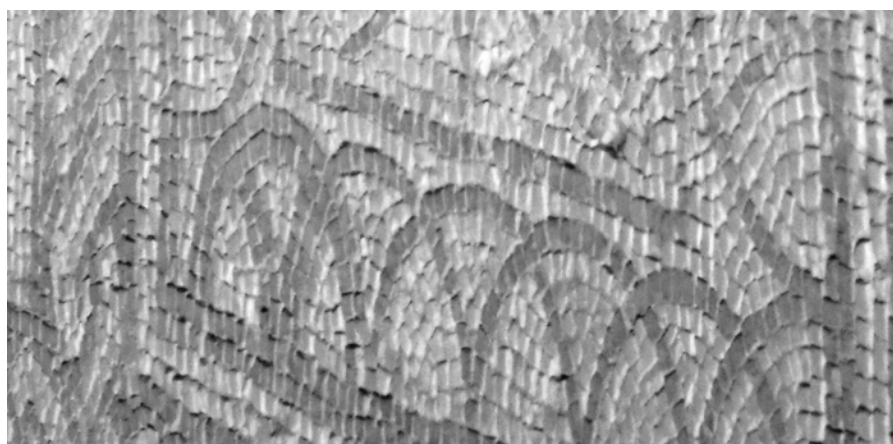


Fig. 274. Detalle del mosaico pavimental de la Casa Basílica, Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 275. Basa de San Pedro de la Nave, Zamora (Hoppe, 2001)



Fig. 276. Sarcófago procedente de Nîmes (Puig i Cadafalch, 1961)



Fig. 277. Sarcófago procedente de Nîmes (Puig i Cadafalch, 1961)



Fig. 278. Detalle de arquitectura fingida en el Evangelario de Rabula.



Fig. 279. Detalle del mosaico pavimental de la Casa del Anfiteatro, Mérida
(López Pérez, 2011)

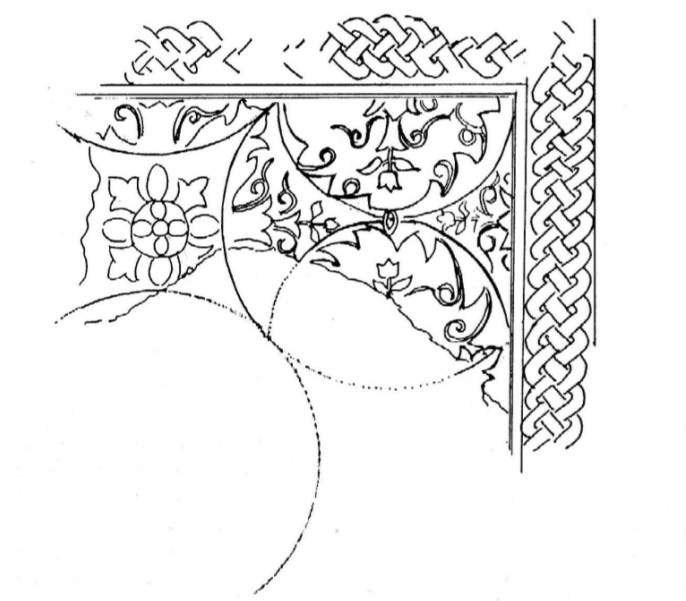


Fig. 280. Mosaico pavimental, Palacio Mazzolani, Faenza (Farioli, 1987)



Fig. 281. Placa del Zoco de Córdoba (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 282. Fragmento de escultura decorativa procedente de Mérida, CV 428 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 283. Detalle de arquitrabe procedente del templo de Marte, Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 284. Detalle de la cenefa del Mosaico de los Aurigas, Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 285. Detalle de mosaico procedente de la villa romana de “Las Tiendas”, Mérida
(López Pérez, 2011)



Fig. 286. Panel de cerámica con composición de hexapétalas procedente de Pompeya
(López Pérez, 2011)



Fig. 287. Grafitti con hexapétala en jamba de la Casa dei Ceii, Pompeya (López Pérez, 2011)



Fig. 288. Detalle del Mosaico del Otoño en la Casa del Anfiteatro, Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 289. Nicho decorado con conchas conservado en Herculano (López Pérez, 2011)

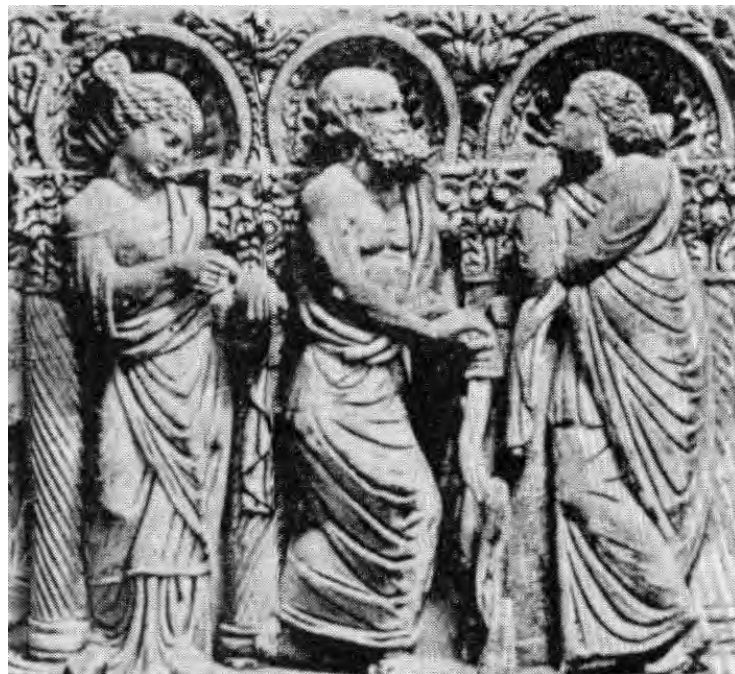


Fig. 290. Detalle del Sarcófago de las Musas, Villa Mattei (Riegl, 1980)



Fig. 291. Reloj de sol de época altoimperial procedente de Mérida, MNAR.

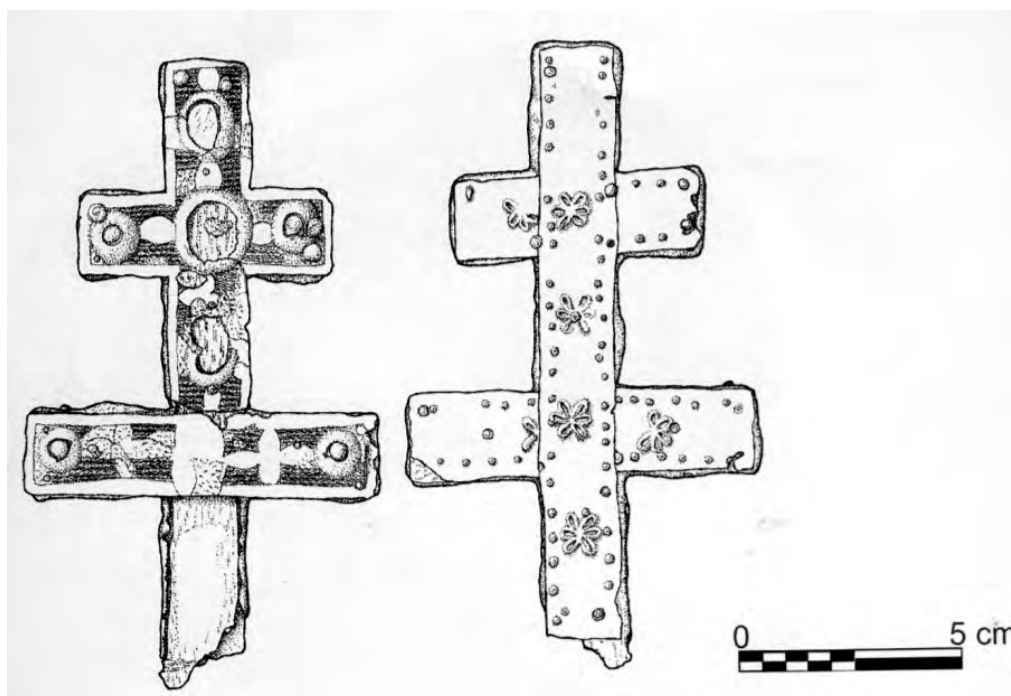


Fig. 292. Fragmento de cruz procedente de las excavaciones realizadas en la basílica de Santa Eulalia, Mérida (Mateos Cruz, 1999)



Fig. 293. Corona de Suintila (Puig i Cadafalch, 1961)

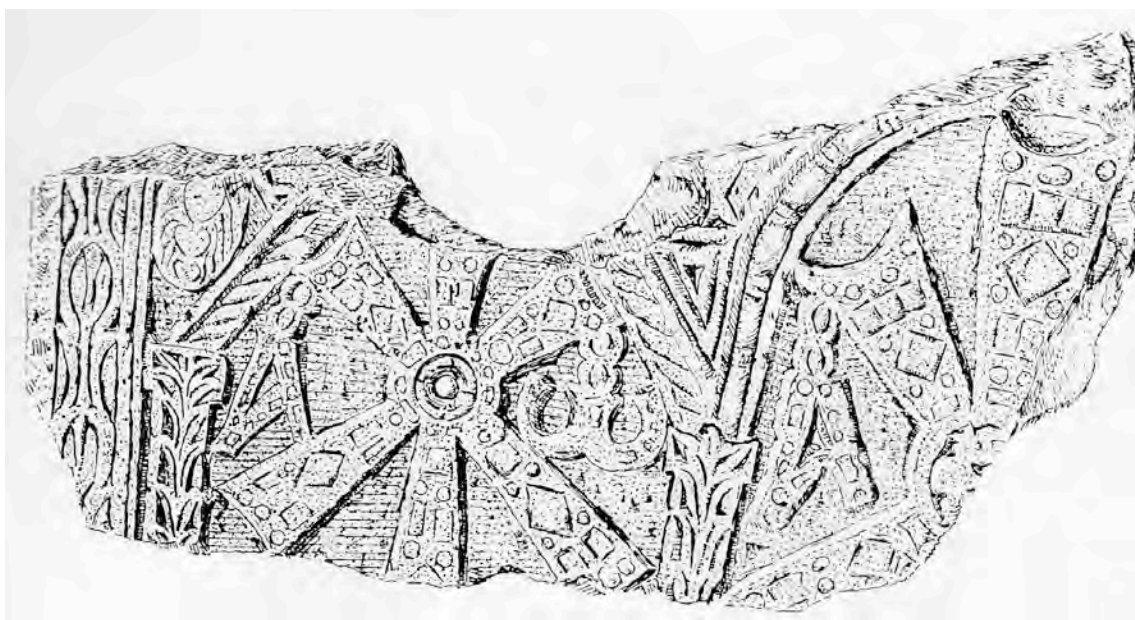


Fig. 294. Fragmento de cancel procedente de Mérida, CV 406 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 295. Fragmento escultórico procedente de Mérida, CV 136 (Cruz Villalón, 1985)

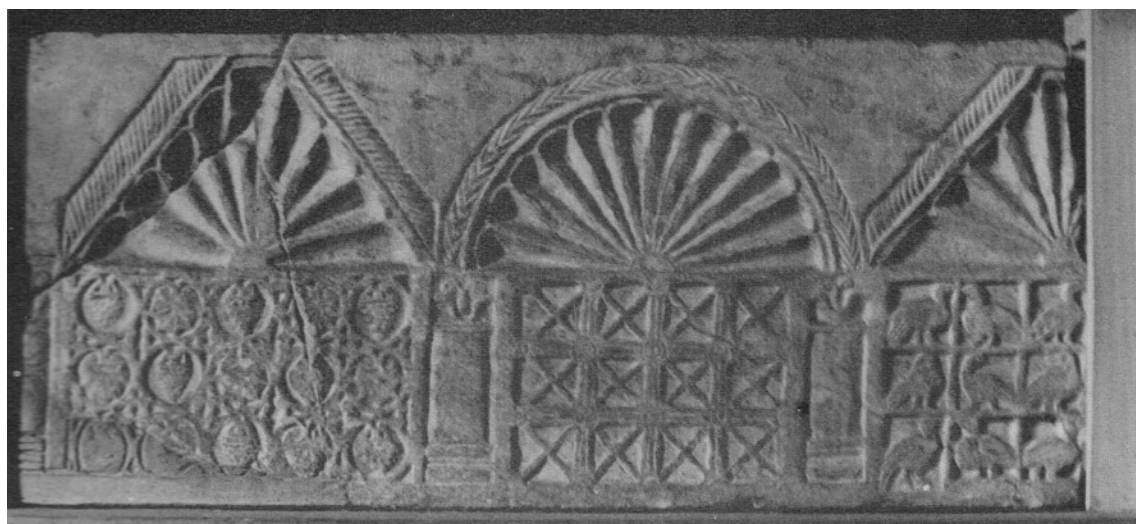


Fig. 296. Cancel procedente de Mérida, CV 116 (Cruz Villalón, 1985)



Fig. 297. Detalle de tablero de revestimiento mural procedente del teatro de Mérida (López Pérez, 2011)



Fig. 298. Placa decorada procedente de Salvatierra de Tormes, Salamanca (Vidal Álvarez, 2005)



Fig. 299. Fragmento de escultura procedente de San Miguel de Lillo (Puig i Cadafalch, 1961)



Fig. 300. Friso escultórico procedente de San Miguel de Escalada (Arbeiter-Noack, 1999)



Fig. 301. Frente de pilastra procedente de San Polieucto de Constantinopla (López Pérez, 2011)



Fig. 302. Frente de pilastra procedente de San Polieucto de Constantinopla (López Pérez, 2011)

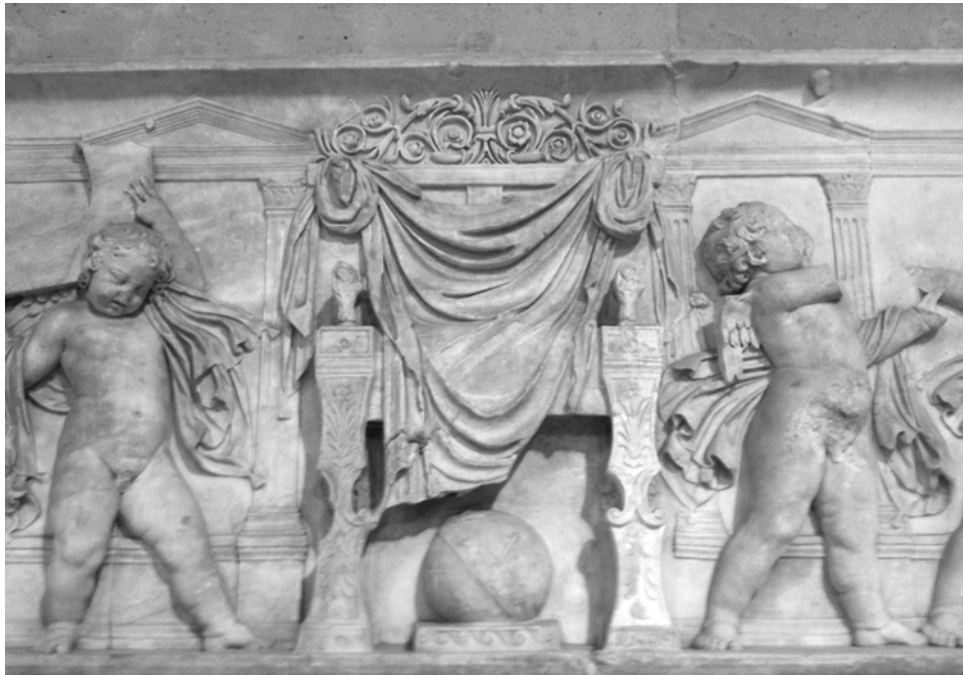


Fig. 303. Relieve representando el Trono de Saturno, posible original de época julio-claudia, Museo del Louvre (López Pérez, 2011)

Bibliografía

- L. ABAD CASAL, "Horae, Tempora Anni y la representación del tiempo en la Antigüedad Romana", *Anas*, 7-8, 1994-95, pp. 79-87.
- J. M. ABASCAL PALAZÓN-H. GIMENO PASCUAL, *Epigrafía hispánica*, Madrid, 2000.
- R. DE ABADAL Y DE VINYALS, *Del reino de Tolosa al reino de Toledo*, Madrid, 1960.
- B. AGER, "Byzantine Influences on Visigothic Jewellery", CH. ENTWISTLE-N. ADAMS (eds.), *Intelligible Beauty: recent research on Byzantine jewellery*, British Museum Research Publication, 178, Londres, 2010, pp. 72-82.
- M. ALBA CALZADO, "Ocupación diacrónica del área arqueológica de Morería (Mérida)", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, nº 1, 1994-1995, pp. 285-316.
- M. ALBA CALZADO, "Consideraciones arqueológicas en torno al siglo V en Mérida: repercusiones en las viviendas y en la muralla", *Memorias. Excavaciones Arqueológicas de Mérida (1996)*, Mérida, 1998, 2, pp. 361-386.
- M. ALBA CALZADO, "Sobre el ámbito doméstico de época visigoda en Mérida", *Mérida. Excavaciones Arqueológicas*, 1994-1995, Memoria 3, Mérida, 1999, pp. 387-418.
- M. ALBA CALZADO, "Mérida, entre la Tardoantigüedad y el Islam: datos documentados en el Área Arqueológica de Morería", *La islamización de la Extremadura romana. Cuadernos Emeritenses*, nº 17, 2001, pp. 265-308.
- M. ALBA CALZADO, "Datos para la reconstrucción del paisaje urbano de Emerita: las calles porticadas desde la época romana a la visigoda", *Mérida, Excavaciones arqueológicas en 2000. Memoria 6*, 2002, pp. 371-396.
- M. ALBA CALZADO, "Apuntes sobre la cerámica de época tardoantigua (visigoda) y altomedieval (emiral) en Extremadura, a partir del registro arqueológico emeritense",

en P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coord.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Mérida, 2003, pp. 293-332.

- M. ALBA CALZADO, "Apuntes sobre el urbanismo y la vivienda de la ciudad islámica de Mérida", *Mérida. Excavaciones arqueológicas en 2001, Memoria 7*, 2004, pp. 417-438.

-M. ALBA CALZADO, "La vivienda en Emérita durante la antigüedad tardía: propuesta de un modelo para Hispania", *VI Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica. Les ciutats tardoantigues d'Hispania: cristianització i topografia*, Barcelona, 2005, pp. 121-152.

- M. ALBA CALZADO-P. MATEOS CRUZ, "El paisaje urbano de "Emerita" en época visigoda", *Zona Arqueológica*, nº 9, 2008, pp. 261-273.

- M. ALBA CALZADO, "Los edificios emirales de Morería (Mérida). Una muestra de arquitectura del poder", *Anales de arqueología cordobesa*, 20, 2009, pp. 379-420.

-M. ALMAGRO BASCH, *Mérida. Guía de la ciudad y de sus monumentos*, Mérida, 1957.

- M. ALMAGRO BASCH-A. MARCOS POUS, "Excavaciones de ruinas de época visigoda en la aldea de San Pedro de Mérida", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XIV, nº1, Badajoz, 1958, pp. 75-93.

-M. ALMAGRO GORBEA-J. M. RAYA ROMÁN, "Estudio fotogramétrico del reloj romano de Mérida", *Anas*, 9, 1996, pp. 79-89.

- M. ALMAGRO GORBEA-J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ-S. ROVIRA LLORENS (eds.), *El Disco de Teodosio*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.

- P. ALMEIDA FERNANDES, "Esplendor ou declínio? A arquitectura do século VII no território "português"", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ-M. A. UTRERO AGUDO, *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y omeyas*, 4. Mérida, 2006, Mérida, 2009, pp. 241-274.

- J. I. ALONSO CAMPOS, "Sunna, Masona y Nepopis. Las luchas religiosas durante el reinado de Leovigildo", *Los Visigodos. Historia y civilización. Antigüedad y Cristianismo*, III, 1986, pp. 151-157.

- P. A. ALONSO REVENGA, *Historia del descubrimiento del Tesoro Visigodo de Guarrazar*, Toledo, 1988.

- P. A. ALONSO REVENGA, "El descubrimiento del Tesoro de Guarrazar", *Toledo: tierras y pueblos*, nº 3, 1997, pp. 17-22.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, La villa romana de El Hinojal en la Dehesa de Las Tiendas (Mérida)", *Noticiario Arqueológico Hispano*, 4, Madrid, 1975, p. 446.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *El puente romano de Mérida*, Mérida, 1983.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "Nota sobre el mosaico de los siete sabios de Mérida", *Mosaicos romanos. Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre mosaicos romanos*, Madrid 1985 pp. 181-187.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-J. L. DE LA BARRERA ANTÓN, *Guía breve de la colección visigoda*, Mérida, 1987.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "El mosaico de los siete sabios hallado en Mérida", *Anas I*, 1988, pp. 99-120.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos", *Monografías emeritenses*, 4, 1990, pp. 37-49.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-T. NOGALES BASARRATE, "Programas decorativos del foro colonial de *Emerita Augusta*. El "Templo de Diana". Templo de culto imperial.", F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en cartagenaentre los días 8 y 10 de octubre de 2003*. Universidad de Murcia, 2004, pp. 293-320.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "José Álvarez Sáenz de Buruaga (1916-1995). Impulsor de la arqueología emeritense", *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 2, 2006, pp. 184-197.

- J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-P. MATEOS CRUZ, "Cien Años de Arqueología en Mérida (1910-2010)", *Revista de Estudios Extremeños*, 2010, Tomo LXVI, Número II, pp. 627-676.

- J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, *Guía breve del Museo de Mérida*, Mérida, 1969.

- J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, "Los primeros templos cristianos", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XXXII-I, Badajoz, 1976, pp. 139-196.

- J. ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA«Sobre la posible identificación de una iglesia visigoda dedicada a Santa María», *Archivo Español de Arqueología*, 42, 1969, pp 190-196; Idem, «Epitafio del obispo emeritense Fidel», *Habis*, 1, 1970, pp. 205-207.

- J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, *El arte latino bizantino y las coronas visigodas de Guarrazar. Ensayo histórico crítico*, Imprenta Nacional, Madrid, 1861.

- J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, *Monumentos latino-bizantinos de Mérida*, José Gil Dorregaray, Madrid, 1877.

- J. AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO-R. AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, *Monumentos latino-bizantinos de Córdoba*, Madrid, 1879.

- S. ANDRÉS ORDAX, "La basílica hispanovisigoda de Alcuéscar (Cáceres)", *Norba. Revista de arte, geografía e historia*, nº 2, 1981, pp. 7-22.

- S. ANDRÉS ORDAX, *Arte hispanovisigodo en Extremadura*, Cáceres, 1982.

- S. ANDRÉS ORDAX, "Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho", *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, tomo I, Badajoz, 1983, pp. 23-39.

- A. APARICIO JUAN-F. SALVADOR VENTURA, "Astronomía y astrología en Isidoro de Sevilla", *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 6, 1995, pp. 55-60.

- A. ARBEITER, "Alegato por el inventario monumental hispanovisigodo", *Visigodos y Omeyas, Anejos de Archivo Español de Arqueología XXIII*, 2000, pp. 249-265.

- A. ARBEITER, "Los edificios de culto cristiano: escenario de la liturgia", en P. Mateos Cruz-L. Caballero Zoreda (eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: Época tardoantigua y altomedieval*, *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXIX, Mérida, 2003, pp. 177-231.

- J. ARCE MARTÍNEZ, "Posible retrato de un emperador del bajo imperio de Augusta Emerita", *Habis*, nº 5, 1974, pp. 153-160.

- J. ARCE MARTÍNEZ, *El último siglo de la España Romana: 284-409*, Madrid, 1982-a.

- J. ARCE MARTÍNEZ, "Eulalia y Prudencio", *Actas de las conferencias sobre la figura de Eulalia. Extremadura Arqueológica III*, Mérida, 1992, pp. 9-14.

- J. ARCE MARTÍNEZ, "El catastrofismo de Hydacio y los camellos de Galaecia", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, pp. 219-229.

- J. ARCE MARTÍNEZ, "Los gobernadores de la Diocesis Hispaniarum (ss. IV-V d.C.) y la continuidad de las estructuras administrativas romanas en la península Ibérica", *Antiquité tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie*, nº 7, 1999, pp. 73-83.

- J. ARCE MARTÍNEZ, "Un relieve triunfal de Maximiano Hercúleo en Mérida y el P. Stras. 480", *Mérida tardorromana (300-580 d.C.)*. *Cuadernos Emeritenses*, nº 22, 2002, pp. 47-70 (reedición de J. ARCE MARTÍNEZ, 1982b, "Un relieve triunfal de Maximiano Hercúleo en Augusta Emerita y el Pap. Argent. Inv. 480, *Madriider Mitteilungen*, nº 23, 1982-b, pp. 359-371).

- J. ARCE MARTÍNEZ, "Gothorum laus est civilitas custodita: Los visigodos conservadores de la cultura clásica: El caso de Hispania", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, 2001, pp. 11-20.
- J. ARCE MARTÍNEZ, "Augusta Emerita en los siglos IV-V: la documentación escrita", P. MATEOS CRUZ- L. CABALLERO ZOREDA (eds.), *Repertorio de Arquitectura cristiana en Extremadura: época Tardoantigua y altomedieval*, Anejos del Archivo Español de Arqueología XXIX, Mérida, 2003-a, pp. 121-132.
- J. ARCE MARTÍNEZ, "¿Hispalis o Emerita? A propósito de la Diócesis Hispaniarum en el siglo IV d. C. ", *Mérida tardorromana (300-580 d.C.). Cuadernos Emeritenses*, nº 22, 2003-b, pp. 39-46.
- J. ARCE MARTÍNEZ, "Retrato de un Emperador ó César del Bajo Imperio en Augusta Emerita", *Mérida tardorromana (300-580 d.C.). Cuadernos Emeritenses*, nº 22, 2003-c, pp. 71-84.
- J. ARCE MARTÍNEZ, "Ceremonial visigodo/ ceremonial "bizantino": un tópico historiográfico", en I. Pérez Martín-P. Bádenas de la Peña (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24 , Madrid, 2004, pp. 101-115.
- J. ARCE MARTÍNEZ, "Antigüedad tardía hispánica: avances recientes", *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, Vol. 36, nº 1, 2005, pp. 7-32.
- J. ARCE MARTÍNEZ, *Bárbaros y romanos en Hispania*, Madrid, 2007.
- J. ARCE MARTÍNEZ, "La inscripción del puente de Mérida de época del rey Eurico (483 d. C.)", *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, Vol. 39, nº 2, 2008, pp. 121-126.
- P. ARGÁRATE, "La unidad dinámica del Cosmos en San Máximo el Confesor", *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, nº 67, 1996, pp. 35-52.

- R. ARGENIO, "Il terzo inno delle corone di Prudenzio in onore della martire Eulalia", *Rivista di Studi classici*, nº 35, Roma, 1965, pp. 141-145.

- G. ARIAS BONET, "La red viaria de la Hispania Romana. Perspectivas actuales tras siglo y medio de investigaciones", en *Artifex. Ingeniería romana en España*. Catálogo de Exposición, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Marzo-Julio de 2002, pp. 199-212.

- J. DE LA ASCENSIÓN SALAS ÁLVAREZ, "Las misiones científicas y el acrecentamiento de los fondos del Museo Arqueológico Nacional: la fragata Arapiles en Italia", en J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti, B. Palma (coord.), *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 603-624.

- F. DE ASÍS GARCÍA GARCÍA, "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes", *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2, 2010, pp. 69-90.

- F. DE ASÍS GARCÍA GARCÍA, "HII TRES IVRE QVIDEM DOMINVS SVNT VNVS ET IDEM. El tímpano de Jaca y la escenificación de la ortodoxia", *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2, 2011, pp. 123-146.

- M. DE ASSAS, *Album artístico de Toledo*, Madrid, 1848.

- E. AUERBACH, *Literary Language and its Public Use in Late Antiquity and in the Middle Ages*, Londres, 1965.

- P. BÁDENAS DE LA PEÑA, "Los estudios bizantinos en España", *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 15-41.

- P. BÁDENAS DE LA PEÑA, *Imágenes del poder*, en Catálogo de Exposición, Bizancio en España. De la Antigüedad Tardía a El Greco. Museo Arqueológico Nacional. Abril-Julio de 2003. Madrid, 2003, pp. 68-75.

- P. BÁDENAS DE LA PEÑA, "Percepción histórica y estética de Santa Sofía", M. Cortés Arrese (ed.), *Elogio de Constantinopla*, Colección Estudios, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, Cuenca, 2004, pp. 85-109.

- L. BALMASEDA MUNCHARAZ, "La escultura de Recópolis", *Zona Arqueológica*, nº 9, 2008, pp. 142-157.

- L. BALMASEDA MUNCHARAZ, "Algunos problemas de la escultura visigoda toledana", L. CABALLERO ZOREDAP. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 275-300.

- L. BALMASEDA MUNCHARAZ, "De la historia del hallazgo y la arqueología de Guarrazar", A. PEREA (ed.), *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001, pp. 63-117.

- I. BANGO TORVISO, "L'Ordo Gothorum et sa survivence dans l'Espagne du Haut Moyen Age", *Revue de l'Art*, nº 70, 1985, pp. 9-20.

- I. BANGO TORVISO, "La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico", *VII Semana de Estudios Medievales: Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, Semana de Estudios Medievales de Nájera (7, 1996), pp. 61-120.

- I. BANGO TORVISO, "Las imágenes en los templos medievales. Del aniconismo a la intención docente. Las tres posturas tradicionales de la Iglesia", *La Enseñanza en la Edad Media, X Semana de Estudios Medievales*, Nájera (1999), 2000, pp. 357-382.

- M. BANNIARD, *Viva voce: communication écrite et communication orale du IVe au IXe siècle en Occident Latin*, Paris, 1992.

- A. BARBERO DE AGUILERA, *La sociedad visigoda y su entorno histórico*, Madrid, 1992.

- A. BARCHIESI-A. SCHEIDEL, *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford, 2010.

- C. BARCELÓ TORRES, "Las inscripciones omeyas de la alcazaba de Mérida", *Arqueología y territorio medieval*, nº 11, 1, 2004, pp. 59-78.

- R. BARKAI, *El enemigo en el espejo: cristianos y musulmanes en la España medieval*, Madrid, 1991.

- P. BARNWELL, *Emperors, Prefects and Kings*, Londres, 1992.

- X. BARRAL I ALTET, "La sculpture d'époque visigotique dans la Péninsule Ibérique", *XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Archeologia e Arte nella Spagna tardorromana, visigota e mozarabica"*. Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine, Ravenna, 4-11 aprile 1987. Edizioni del Girasole, Ravenna, 1987, pp. 13-17.

- J. L. DE LA BARRERA ANTÓN, *Los capiteles romanos de Mérida*, Badajoz, 1984.

- J. L. DE LA BARREARA ANTÓN, "Expolios de arquitectura decorativa romana y visigoda en el "Jardín de Antigüedades"", *Anas*, nº 19-20, 2006-2007, pp. 87-106.

- N. BARRERO MARTÍN, "El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida", *Cien años de excavaciones arqueológicas en Mérida. 1910-2010*, Mérida, 2010, pp. 215-232.

- R. BARTAL, "The survival of Early Christian symbols in 12th Century Spain", *Príncipe de Viana*, XLIII, nº 181, 1987, pp. 299-315.

- B. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, "La educación en la España visigótica. Cultura y educación entre los visigodos: pensamiento e instituciones", B. DELGADO CRIADO (coord.), *Historia de la Educación en España y América*, vol. 1, La educación en la España Antigua y Medieval, 1992, pp. 125-148.

- B. BEAUJARD, "L'évêque dans la cité en Gaule aux Ve et Vie siècles", C. LEPELLEY (ed.), *La fin de la cité Antique et le début de la cité médiévale. De la fin du IIIe siècle à l'avènement de Charlemagne*, Bari, 1996, pp. 127-145.

- N. BAYNES, "The Supernatural Defenders of Constantinople", N. BAYNES (ed.), *Byzantine Studies and other Essays*, Londres, 1955, pp. 248-260.

- H. G. BECK, *Il millennio bizantino*, Roma, 1981.

- J. BECKWITH, *Arte Paleocristiano y Bizantino*, Madrid, 1970.

- H. BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Akal, Arte y Estética, Madrid, 2009 (Munich, 1990).

- F. M. BELTRÁN TORREIRA, "La conversión de los suevos y el III Concilio de Toledo", *Mayurqa: Revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº 22, 1, 1989, pp. 69-84.

- F. M. BELTRÁN TORREIRA, "Siervos del Anticristo (La creación del mito histórico del enemigo interno en las fuentes hispanovisigodas), *XIII Semana de Estudios Medievales. Memoria, mito y realidad en la historia medieval. Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 2002*, Logroño, 2003, pp. 85-127.

- P. BELTRÁN VILLAGRASA, "Iudila y Suniefredo, reyes godos (Estudio numismático)", *Ampurias*, III, Barcelona, 1941, pp. 97-104.

- M. BENDALA GALAN, "Museo de Mérida: de la Iglesia de Santa Clara al Museo de Arte Romano". *ANAS* 7-8/1994-95. (1995), pp.21-30.

- J. M. BERMÚDEZ CANO, "La transmisión de modelos protobizantinos y orientales en los capiteles de hojas angulares béticos", *Romula*, 6, 2007, pp. 211-230.

- D. BERNAL CASASOLA, "La presencia bizantina en el litoral andaluz y en el Estrecho de Gibraltar (ss. VI-VII d.C.): Análisis de la documentación arqueológica y novedades de los últimos años", *Andalucía Antigua. Actas del III Congreso de Historia de Andalucía (Córdoba, 2001)*, Córdoba, 2003, pp. 41-68.

- D. BERNAL CASASOLA, "Bizancio en España desde la perspectiva arqueológica. Balance de una década de investigaciones", en I. Pérez Martín-P. Bádenas de la Peña (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24 (2004) , Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 61-99.

- C. BERTELLI, "The production and distribution of Books in Late Antiquity", R. HODGES-W. BOWDEN (eds.), *The Sixth Century*, Leiden-Boston-Colonia, 1998, pp. 41-60.
- R. BIANCHI BANDINELLI, "Arte Plebea", *Dialoghi di Archeologia* I, 1967, pp. 7-19.
- R. BIANCHI BANDINELLI, *Del Helenismo a la Edad Media*, Akal, Madrid, 1981.
- A. BLANCO FREIJEIRO (org.), *Augusta Emerita: Actas del Simposio Internacional Conmemorativo del Bilenario de Mérida (16-20 noviembre, 1975)*, Madrid, 1976.
- A. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, 1978.
- J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Posible origen africano del cristianismo español", *Archivo Español de Arqueología*, nº 40, 1967, pp. 30-50.
- J. M. BLÁZQUEZ, "La Bética en el Bajo Imperio", *Fuentes y metodología. Andalucía en la Antigüedad. Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, vol. 1, Córdoba, 1976-a, pp. 255-278.
- J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Rechazo y asimilación de la cultura romana en Hispania (siglos IV y V)", *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien. Travaux du VIe Congrès International d'Études Classiques*, Bucarest-Paris, 1976-b, pp. 63-94.
- J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid, 1982.
- J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Mosaicos hispanos de la época de las invasiones bárbaras. Problemas estéticos", A. GONZÁLEZ BLANCO, *Los visigodos: historia, civilización, antigüedad y cristianismo. Actas de la Semana Internacional de Estudios Visigóticos* (Madrid-Toledo-Alcalá de Henares, 21-25 octubre 1985), Murcia, 1986, pp. 463-489.
- J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Aportaciones al estudio de la Hispania Romana en el Bajo Imperio*, Madrid, 1990.

- J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "El mosaico tardoantiguo en Hispania", XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Aspetti e problema di archeologia e storia dell'Arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo", Ravenna, 6-12 aprile 1992, Bologna, 1992, pp. 99-137.

- J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "Recientes aportaciones a la situación de los judíos en la Hispania tardoantigua", E. ROMERO (ed.), *Judaísmo hispano. Estudios en memoria de José Luis Lacave Riaño*, Madrid, 2003, pp. 409-425.

- G. BRAVO CASTAÑEDA, El ritual de la "proskynesis" y su significado político y religioso en la Roma imperial (Con especial referencia a la Tetrarquía), *Gerión*, 15, 1997, pp. 177-191.

- A. BRAVO GARCÍA. *Bizancio. Perfiles de un Imperio*, Madrid, 1997.

- A. BRAVO GARCÍA, "Bizancio y España. Hitos en una relación de siglos" A. N. ZAHAREAS- Y. ANDREADIS (Eds.) *Grecia en España, España en Grecia. Hacia una historia de la cultura mediterránea. Primer Congreso Internacional, Atenas, Grecia*. Ediciones Clásicas, Madrid, 1999, pp. 45-56.

- A. BRAVO GARCÍA, "La España Visigoda y el Mundo Bizantino: aspectos culturales y teológicos", *Toledo y Bizancio*, M. CORTÉS ARRESE (Coord.), Cuenca, 2002, pp. 123-165.

- P. BROWN, *Society and the Holy in Late Antiquity*, Berkeley, 1982.

- P. BROWN, *Authority and the Sacred: Aspects of the Christianisation of the Roman World*, Cambridge, 1997.

- J. BUENO ROCHA, "Antiguas iglesias de Extremadura. La ermita de Santiago en Alburquerque (Badajoz)", *Alcántara. Revista de Cultura Extremeña*, nº 173, Cáceres, 1973, pp. 5-16.

- R. W. BURGESS, *The Chronicle of Hydatius and the Consularia Constantinopolitana*, Oxford, 1993.
- J. B. BURY, *History of the Later Roman Empire from the death of Theodosius I to the death of Justinian*, Londres, 2 vols. 1923.
- L. CABALLERO ZOREDA-T. ULBERT- T. A. VARELA, *La basílica paleocristiana de Casa Herrera en las cercanías de Mérida (Badajoz)*, Madrid, 1976.
- L. CABALLERO ZOREDA, "Influjos mediterráneos de raíz bizantina y tradición romana en la arquitectura de época visigoda", *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 2, 1983, pp. 38-46.
- L. CABALLERO ZOREDA, "Hacia una propuesta tipológica de los elementos de la arquitectura de culto cristiano y época visigoda (Nuevas iglesias de El Gatillo y El Trampal), *II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Tomo I, Madrid, 1987, pp. 61-98.
- L. CABALLERO ZOREDA-J. ROSCO MADRUGA, "La iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (provincia de Cáceres). Primera campaña de trabajos arqueológicos 1983-84, *Extremadura Arqueológica*, I, 1988, pp. 231-249.
- L. CABALLERO ZOREDA-J. BUENO ROCHA, "De nuevo a propósito de la basílica de Recópolis", *Archivo Español de Arqueología*, vol. 62, nº 159-160, 1989-a, pp. 283-291.
- L. CABALLERO ZOREDA, "Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres). Una nueva iglesia visigoda. *Información cultural. Ministerio de Cultura*, 75, 1989-b.
- L. CABALLERO ZOREDA-I. VELÁZQUEZ SORIANO, "Un grafito en el cimborrio central de la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres), *Archivo Español de Arqueología*, 62, 1989-c, pp. 262-271.
- L. CABALLERO ZOREDA-A. ALMAGRO GORBEA-A. MADROÑERO DE LA CAL- A. GRANDA SANZ, "La iglesia de época visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres), *Extremadura Arqueológica*, II, 1991, pp. 497-523.

- L. CABALLERO ZOREDA, "¿Visigodo o asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un nuevo "marco de referencia" de la arquitectura y la escultura altomedieval en el Norte y Oeste de la Península Ibérica", en *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Aspetti e problemi di archeologia e storia dell'Arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo"*, Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennate e Bizantine. Ravenna, 6-12 aprile 1992, 1992-a, Edizioni del Girasole, pp. 139-190.

- L. CABALLERO ZOREDA-A. ALMAGRO GORBEA-L. CÁMARA MUÑOZ-P. LATORRE GONZÁLEZ, "Investigación y restauración de la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres), II Simposi Actuacions en el Patrimoni Edificat: la restauració de l'arquitectura dels segles IX i X (1991), *Quaderns Científics i Tècnics*, 4, 1992-b, pp. 95-110.

- L. CABALLERO ZOREDA, "Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del VIII e inicios del X", *Al-Qantara*, 15-16 (1994-95), pp. 321-348.

- L. CABALLERO ZOREDA-F. ARCE SÁINZ, "El último influjo clásico en la Lusitania Extremeña. Pervivencia visigoda e innovación musulmana", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, pp. 185-217.

- L. CABALLERO ZOREDA-F. SÁEZ LARA, *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres)*, Mérida, 1999.

- L. CABALLERO ZOREDA, "La arquitectura denominada de época visigoda ¿es realmente tardorromana o prerrománica?" *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, 2001-a, pp. 207-248.

- L. CABALLERO ZOREDA-F. ARCE SÁINZ, "Santa Lucía del Trampal en Alcuéscar (Cáceres): un asentamiento mozárabe de época emiral", *V Congreso de Arqueología Medieval Española. Valladolid, 22 a 27 de marzo de 1999*, vol. 2, 2001-b, pp. 681-692.

- L. CABALLERO ZOREDA, "Arquitectura tardoantigua y altomedieval en Extremadura", P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coords.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Instituto de Arqueología de Mérida, 2003, pp. 143-175.

- L. CABALLERO ZOREDA-F. ARCE SÁINZ, "El enigma de una iglesia. La ermita de Santiago de Alburquerque (Badajoz)", *Norba-Arte*, vol. XXV, 2005, pp. 5-35.

- L. CABALLERO ZOREDA- F. ARCE SÁINZ, "Producción decorativa y estratigrafía", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 233-274.

- S. CABEZAS FONTANILLA, "De la *invocatio* en los documentos altomedievales (718-910)", J. C. GALENDE DÍAZ-J. DE SANTIAGO FERNÁNDEZ (dirs.), *VIII Jornadas Científicas sobre la Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid, 2009, pp. 43-78.

- F. CABROL- H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1948.

- I. DE LAS CAGIGAS LÓPEZ, *Minorías étnico-religiosas de la Edad Media española I. Los mozárabes*, Madrid, 1947.

- J. P. CAILLET-H. N. LOOSE, *La vie d'éternité*, Paris, 1990.

- C. CALLEJO SERRANO, «Inscripciones del Museo de Cáceres, publicadas por Monsalud y por Mallón y Marín», *Revista de Estudios Extremeños*, 26, 1970

- A. CAMACHO MACÍAS, *El libro de la vida de los Padres emeritenses*, Mérida, 1988.

- A. CAMACHO MACÍAS, *La Antigua Sede Metropolitana de Mérida. Proceso evolutivo de una "Iglesia local"*, Mérida, 2006.

- J. CAMÓN AZNAR, "Arquitectura prerrománica española", *XVI Congreso Internacional de Historia del Arte*, Lisboa, 1949, Tomo I, Lisboa, 1950, pp. 105-123.

- J. CAMÓN AZNAR, "Arquitectura española del siglo X mozárabe y de repoblación (I)", *Goya*, 52, 1963, pp. 206-219.

- A. CANTO Y DE GREGORIO, *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de don Manuel de Villena Moziño, 1791-1794*, El Viso, Madrid, 2001.

- J. CAMPOS RUIZ- I. ROCA MELIÁ, *San Leandro, San Isidoro, San Fructuoso. Reglas monásticas de la España visigoda. Los tres libros de las "Sentencias"*, Madrid, 1971.

- J. CAMPOS RUIZ (ed. y trad.) *De itinere deserti*, Madrid, 1971.

- E. CAMPS CAZORLA, "El visigotismo de Quintanilla de las Viñas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 6, 1939-1940, pp. 125-134.

- E. CAMPS CAZORLA, "El visigotismo de San Pedro de la Nave", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 7, 1940-1941, pp. 73-80.

- E. CAMPS CAZORLA, *El Arte Hispano Visigodo*, tomo III de la *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, Espasa Calpe, Madrid, 1963.

- H. DE CARLOS VILLAMARÍN, "Achegamento á poesía de época visigoda: a poesía de tema científico", E. M. DÍAZ MARTÍNEZ- J. C. CASAS RIGALL (coords.) *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval. Congreso Internacional sobre poesía Hispánica Medieval, 2-5 de abril de 2001, Santiago de Compostela, 2002*, pp. 9-30.

- D. CASADO RIGALT, *José Ramón Mélida y la arqueología española*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

- A. CASANOVAS I ROMEO-J. ROVIRA I PORT, *Torredonjimeno: Tesor, Monarquia i Litúrgia*, Barcelona, 2003.

- S. CASTELLANOS GARCÍA, "Conflictos entre la autoridad y el *Hombre Santo*. Hacia el control oficial del *Patronatus Caelestis* en la Hispania visigoda", *Brocar*, 20, 1996-a, pp. 77-89.

- S. CASTELLANOS GARCÍA, "Las reliquias de santos y su papel social: cohesión comunitaria y control episcopal en Hispania (Ss. V-VII)", *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 8, 1996-b, pp. 5-21.

- S. CASTELLANOS GARCÍA, *Poder social, aristocracia y hombre santo en la Hispania Visigoda. La Vita Aemiliani de Braulio de Zaragoza*, Logroño, 1998.

- S. CASTELLANOS GARCÍA, *La hagiografía visigoda. Dominio social y proyección cultural*, Logroño, 2004.

- C. CASTILLO GARCÍA, "Relaciones entre Hispania y África en época alto-imperial: documentación epigráfica", *L'Africa romana*, 8. *Atti dell'VIII Convegno di Studi*, Sassari, 1991, pp. 79-99.

- R. CATTANEO, *L'architecture en Italie du VIe au XIe siècle*, Venecia, 1890.

- P. CAZIER, "Les sentences d'Isidore de Séville et le IVe Concile de Tolède. Réflexions sur les rapports entre l'Église et le pouvoir politique en Espagne autour des années 630", A. GONZÁLEZ (ed.), *Los visigodos. Historia y Civilización. Antigüedad y Cristianismo*, III, 1986, pp. 373-386.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "Cancel de época visigoda de Montánchez, Cáceres", *Zephyrus*, XXIII-XXIV, Salamanca, 1972-1973, pp. 261-268.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones", *Zephyrus*, XXV, Salamanca, 1974, pp. 439-455.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "El tenante de altar de época visigoda de Santa Cruz de la Sierra (Cáceres)", *Alcántara*, nº 175, Cáceres, 1975, pp. 17-24.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, *Las construcciones basilicales de épocas paleocristiana y visigoda en la antigua Lusitania*, Salamanca, 1978.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "Iconografía del relieve de Montánchez. Acerca de un posible programa decorativo en las iglesias del siglo VII", *Estudios dedicados a Carlos Callejo*, Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 1979, pp. 199-209.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "Las ermitas de Portera y Santa Olalla. Aproximación al estudio de las cabeceras rectangulares del siglo VII", *Zephyrus*, XXXII-XXXIII, Salamanca, 1981, pp. 233-243.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "Arqueología de la religión: reflexiones sobre el caso hispánico (siglos IV-VIII), *Los visigodos. Historia y civilización. Antigüedad y Cristianismo* (Murcia), III, 1986, pp. 491-500.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos", *Anas*, I, 1988, pp. 187-203.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "Los últimos romanos en Lusitania. Entre la tradición y el cambio", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, Mérida, 1995, pp. 11-48.

- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES-F. J. HERAS MORA, "Diseño y modulación en la escultura decorativa tardoantigua. A propósito de dos piezas decoradas de "La Ventilla", Guareña (Badajoz).", *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, nº 21, 2004, pp. 239-252.

- P. CHALMETA GENDRÓN, *Invasión e islamización: la sumisión de Hispania y la formación de Al-Ándalus*, Madrid, 1994.

- J. J. CHAMIZO DE CASTRO, "La Vía de la Plata, testigo mudo de la ocupación del territorio emeritense", *Memoria. Excavaciones Arqueológicas Mérida*, 10, 2004, pp. 47-76.

- C. CHAPARRO GÓMEZ, "Significado de las Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium: Lectura de sus fuentes", *Humanitas. In honorem Antonio Fontás*, Madrid, 1992, pp. 339-349.
- A. CHASTAGNOL, "Les inscriptions constantiniennes du cirque de Mérida", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome*, 8, Roma, 1976, pp. 259-276.
- F.R. CHATEAUBRIAND, *De París a Jerusalén*, Barcelona, Alertes 1982 (París, 1811).
- M. CHINCHILLA GÓMEZ, "El viaje a Oriente de la Fragata Arapiles", *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, 1993, pp. 286-299.
- N. CHRISTIE, "Byzantines, Goths and Lombards in Italy: Jewellery, Dress and Cultural Interactions", CH. ENTWISTLE-N. ADAMS (eds.), *Intelligible Beauty: recent research on Byzantine jewellery*, British Museum Research Publication, 178, Londres, 2010, pp. 113-122.
- R. CHRISTOFOLI, "Religione e strumentalizzazione política: Constantino e la propaganda contro Licinio", G. BONAMENTE- R. LIZZI (eds.), *Instituzioni, carismi ed esercizio del potere (IV-VI secolo d. C.)*, Bari, 2010, pp. 155-170.
- J. DE CHURRUCA ARELLANO- R. MENTXACA ELEXPE, *Introducción histórica al Derecho Romano*, Bilbao, 2007.
- C. CITTER- L. PAROLI- C. PELLECUER- J. M. PÉNE, "Aspetti archeologici degli scambi commerciali nel Mar Tirreno tra VIII e IX secolo. Commerci nel Mediterraneo Occidentale nell'Alto Medioevo", *Early Medieval Town in West Mediterranean*, Mantova, 1996, pp. 121-142.
- G. CLARKE, "Prosopographical Notes on the Epistles of Cyprian I. The Spanish Bishops of Epistle 67", *Latomus*, 30, 1971, pp. 1141-1145.
- D. CLAUDE, "Freedmen in the Visigothic Kingdom", E. JAMES (ed.), *Visigothic Spain: new approaches*, Oxford, 1980, pp. 159-188.

- C. CODOÑER MERINO, "La literatura", J. M. JOVER ZAMORA (dir.) *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*. Historia de España fundada por Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991.
- R. COLLINS, "Mérida and Toledo: 550-585", E. JAMES (ed.), *Visigothic Spain. New Approaches*, Oxford, 1980, pp. 189-219.
- R. COLLINS, "¿Dónde estaban los arrianos en el año 589?", *Concilio III de Toledo: XIV Centenario: 589-1989*, Toledo, 1991-a, pp. 211-222.
- R. COLLINS, *La España visigoda, 409-711*, Historia de España, IV, Barcelona, 2005.
- J. COLOMINA TORNER, "El antijudaísmo hispanovisigodo y sus posibles ecos en los textos litúrgicos e ildefonsianos"; C. DEL VALLE RODRÍGUEZ (ed.), *La Controversia judeocristiana en España (desde los orígenes hasta el siglo XIII): homenaje a Domingo Muños León*, Madrid, 1998, pp. 171-190.
- E. CONDE GUERRI, "La topografía mística de los Santos Lugares en la versión de Paula (San Jerónimo, *Epist.*, 46, 58, 108)", *Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad Tardía, Antigüedad y Cristianismo*, Murcia, 23, 2006, pp. 295-307.
- E. CÓRCOLES OLAITZ, "El comercio marítimo en el reino visigodo. Los "transmarini negotiatores" en el siglo VII", S. BELLO RODRÍGUEZ- J. L. ZAMORA MANZANO (coords.), *El Derecho comercial, de Roma al Derecho moderno. IX Congreso Internacional, XII Iberoamericano de Derecho Romano*, Vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, 2007, pp. 219-228.
- C. CORDERO NAVARRO, "El problema judío como visión del "otro" en el reino visigodo de Toledo. Revisiones historiográficas", *En la España Medieval*, 23, 2000, pp. 9-40.
- T. CORDERO RUIZ, *El ager de Augusta Emerita durante la Antigüedad Tardía (siglos IV-VIII)*, Tesis doctoral, Sevilla, 2010.

- R. CORMACK, "The Arts during the Age of Iconoclasm", *The Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, III, Londres, 1989.
- R. CORONEO, *Scultura altomedievale in Italia: materiali e tecniche di esecuzione, tradizioni e metodi di studio*; Cagliari, 2005.
- R. CORONEO, "Scultura altomedievale in Italia. Mteriali, técnicas de ejecución e métodos de estudio", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 47-84.
- M. CORTÉS ARRESE, "Influencias bizantinas", A. PEREA CAVEDA (ed.), *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001.
- M. CORTÉS ARRESE, *El descubrimiento del Arte Bizantino en España*, Nueva Roma, 16. CSIC, Madrid, 2002.
- M. CORTÉS ARRESE, *El descubrimiento de Bizancio en España*, en Catálogo de Exposición, Bizancio en España. De la Antigüedad Tardía a El Greco. Museo Arqueológico Nacional. Abril-Julio de 2003. Madrid 2003, pp. 24-29.
- A. COUCHAUD, *Choix d'Églises Bysantines en Grèce*, Paris, 1842.
- L. COURAJOD, *Les origines de l'art gothique. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture au moyen âge*, Paris, 1892.
- P. COX MILLER, *Los sueños en la Antigüedad Tardía*, Madrid, 2002.
- P. CROSTAROSA, *Le Basiliche Cristiane*, Roma, 1892.
- M. CRUZ VILLALÓN, "Los materiales de la escultura visigoda en Mérida", *Norba*, nº 2, 1981-a, pp. 7-14.
- M. CRUZ VILLALÓN, "Los antecedentes visigodos de la Alcazaba de Badajoz", *Norba*, nº 2, 1981-b, pp. 23-30.

- M. CRUZ VILLALÓN, *Mérida visigoda: la escultura arquitectónica y litúrgica*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1985.

- M. CRUZ VILLALÓN, "Restos de una basílica visigoda en el término de Alange (Badajoz)", *Archivo Español de Arqueología*, 59, 1986, pp. 253-258.

- M. CRUZ VILLALÓN, "Dos enclaves visigodos en la provincia de Badajoz: Almendral y Alange", *Anas I*, 1988-a, pp. 205-213.

- M. CRUZ VILLALÓN- E. CERRILLO Y MARTÍN DE CÁCERES, "La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos", *Anas I*, 1988-b, pp. 187-203.

- M. CRUZ VILLALÓN, "Mérida entre Roma y el Islam. Nuevos documentos y reflexiones", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10. Mérida, 1995-a, pp. 153-184.

- M. CRUZ VILLALÓN, "Badajoz visigodo, Badajoz mozárabe", *Anas*, 7-8, 1995-b, pp. 327-342

- M. CRUZ VILLALÓN, "El taller de escultura de Mérida: Contradicciones de la escultura visigoda", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, CSIC, 2001, pp. 265-278.

- M. CRUZ VILLALÓN, "La escultura cristiana y altomedieval en Extremadura", P. MATEOS-L. CABALLERO ZOREDA (Eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura. Época tardoantigua y altomedieval*. Anejos del Archivo Español de Arqueología, Mérida, 2003, pp. 253-270.

- M. CRUZ VILLALÓN, "Quintanilla de las Viñas en el contexto del arte altomedieval. Una revisión de su escultura". *Sacralidad y Arqueología*. Antigüedad y Cristianismo (Murcia), XXI, 2004, pp. 101-136.

- M. CRUZ VILLALÓN, "Aplicación metodológica al estudio de la escultura: el conjunto visigodo de Extremadura", L. CABALLERO ZOREDA- P. MATEOS CRUZ

(coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en Hispania*, Madrid, 2007, pp. 221-232.

- M. CRUZ VILLALÓN, "El paso de la Antigüedad a la Edad Media. La incierta identidad del arte visigodo", en M. C. LACARRA DUCAY (coord.), *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, 2008, pp. 7-45.

- B. CURADO GARCÍA, *La medicina en Mérida según la vida de los padres emeritenses*, Mérida, 2004.

-M. DAVID, "Ktisis, Kosmesis kai Ananeosis. Restaurazione e rinascita nei mosaici dell'Africa bizantina", A. AUGENTI-C. BERTELLI (eds.), *Ravenna tra Oriente e Occidente: storia e archeologia*, 8, I Quaderni di "Flaminia", Rávena, 2006, pp. 57-62.

- J. DE VIU, *Colección de inscripciones y antigüedades de Extremadura*, Sociedad de Monumentos Históricos y Artísticos de Cáceres, Cáceres, 1846.

- F. W. DEICHMANN, *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten. Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst und Geschichte*, Wiesbaden, 1982.

- J. DELGADO GÓMEZ, "La Biblia en la iconografía pétrea lucense. Ficha nº 4. El Crismón de Quiroga", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, nº 2, 1984, pp. 85-118.

- P. DELOGU, "Solium imperii-urbs ecclesiae. Roma fra la tarda antichità e l'alto medioevo", G. RIPOLL LÓPEZ- J. M. GURT ESPARRAGUERA (eds.), *Sedes Regiae ann. 400-800*, 25, 2000, pp. 83-108.

- E. DEMOUGEOT, "L'évêque Sévère et les juifs de Minorque au V siècle", *Mayorque, Languedoc et Roussillon* (Actes du LIII Congrès de la Federation historique du Languedoc mediterranéen et du Roussillon, Palma de Mallorca, 1980), Montpellier, 1982, pp. 13-34.

- M. C. DÍAZ Y DÍAZ, "Para una edición del poema astronómico del rey Sisebuto (*Epistula metrica ad Isidorum de libro rotarum* [CPL, 1300])", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 61, 1955, pp. 337-340.

- P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, "Propiedad y poder: la Iglesia lusitana en el siglo VII", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, pp. 49-72.

- P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, "El peregrino en la ciudad: expresionismo religioso en la Hispania tardoantigua", *Iberia*, 3, 2000, pp. 151-166.

- P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, "La Iglesia lusitana en época visigoda. La formación de un patrimonio monumental", P. MATEOS-CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coord.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Mérida, 2003, pp. 133-142.

- P. C. DÍAZ MARTÍNEZ, "En tierra de nadie: visigodos frente a bizantinos. Reflexiones sobre la frontera", *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna.. Nueva Roma 24*. CSIC, Madrid, 2004, pp. 37-60.

- CL. DOMERGUE-G. HERAIL, *Mines d'or romaines d'Espagne*, Toulouse, 1978.

- M. DOMÍNGUEZ MERINO, "Situación política, económica, social y religiosa en la Mérida visigoda", *Eulalia*, nº 7, 2002, pp. 1-6.

- E. DOMÍNGUEZ PERELA, *Capiteles hispánicos altomedievales*, Tesis Doctoral 40/87 Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.

- V. DORIGO, "Elementi di continuità fra l'architettura asturiana e i precedenti di età visigota e paleocristiana", *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Aspetti e problema di archeologia e Storia dell'Arte della Lusitania, Galizia e Asturie tra Tardoantico e Alto Medioevo"*, Bolonia, 1992, pp. 249-274.

- P. DOURTHE, "Les déplacements liturgiques dans une basilique paléochrétienne. Casa Herrera en Espagne", *La Maison-Dieu*, nº 197, 1994, pp. 63-69.

- R. M. DURÁN CABELLO, "La técnica constructiva de la llamada "Casa-Basílica" de Mérida", *La casa urbana hispanorromana: ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, 1991, pp. 359-370.

- R. M. DURÁN CABELLO-M. BENDALA GALÁN, "El Anfiteatro de Augusta Emerita. Rasgos arquitectónicos y problemática urbanística y cronológica", en J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ-J. J. ENRÍQUEZ NAVASCUÉS (coords.), *El Anfiteatro en la Hispania Romana. Coloquio Internacional, Mérida, 26-28 de noviembre 1992*, Mérida 1994, pp. 247-264.
- N. DUVAL-Y. DUVAL, "Fausses basiliques (et faux martyr). "Quelques bâtiments à auges" d'Afrique", *MEFRA*, 84 (1972), pp. 675-719.
- N. DUVAL, "Les mosaïques funéraires de L'Enfida et la chronologie des mosaïques funéraires de Tunissie", *Rivista di Archeologia Cristiana*, n° 1-2, 1974, pp. 145-174.
- N. DUVAL, "L'évêque et la cathédrale en Afrique du Nord", *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Roma, 1989, pp. 345-403.
- Y. DUVAL, *Loca Sanctorum Africae. Le culte des martyrs en Afrique du IV au VIII siècle*, Paris, 1982.
- U. ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, 1997.
- M. ELIADE, *Historia de las creencias y las ideas religiosas, I. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*, Barcelona, 1999 (1978).
- J. ELSNER, *Art and the Roman viewer: the transformation of art from the pagan world to christianity*, Cambridge University Press, 1995.
- J. ELSNER, "The birth of late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901", *Art History*, 25 (2002), pp. 358-379.
- M. A. ELVIRA BARBA, "Cosmas Indicopleustes, un viajero atípico", en M. CORTÉS ARRESE (coord.), *Caminos de Bizancio*, Cuenca, 2007, pp. 105-140.
- M. V. ESCRIBANO PAÑO-G. FATÁS *et alii*, *La Antigüedad Tardía en Aragón (284-714)*, Zaragoza, 2001.

- R. ÉTIENNE, "Mérida, capitale du vicariat des Espagnes", *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 1982, pp. 201-207.

- R. ETTINGHAUSEN-O. GRABAR, *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*, Madrid, 1996 (1987).

- R. FARIOLI, "Ancora sui mosaici pavimentali di Sant'Agata Maggiore in Ravenna", *XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Archeologia e Arte nella Spagna tardo-romana, visigota e mozarabica"*, Rávena, 1987, pp. 123-138.

- A. T. FEAR, *Lives of the Visigothic Fathers*, Liverpool, 1997.

- S. FEIJOO MARTÍNEZ-M. ALBA CALZADO, "El sentido de la Alcazaba emiral de Mérida. Su aljibe, mezquita y torre de señales", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, nº 8, 2002, pp. 565-586.

- N. FERGUSON, *Civilization*, Londres, 2011.

- C. FERNÁNDEZ CHICARRO, "Museo Arqueológico de Sevilla: adquisiciones de 1958-1961", *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, XIX-XXII, 1958-1961, Madrid, 1963, pp. 147-161.

- J. A. FERNÁNDEZ FLÓREZ, *La elaboración de los documentos en los reinos hispánicos occidentales (ss. VI-XIII)*, Discurso de ingreso en la Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2002.

- D. FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Complutum. II. Mosaicos*, Madrid, 1984.

- F. FERNÁNDEZ GÓMEZ, "El santuario de Postoloboso (Candeleda, Ávila)", *Noticiario Arqueológico Hispánico -Arqueología*, 2, 1973, pp. 169-270.

- J. J. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "El tesorillo visigodo de Villafáfila (Zamora)", *Numantia*, III, 1990, pp. 195-208.

- F. M. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, "Influencias y contactos entre la liturgia hispana y las liturgias orientales bizantina, alejandrina y antioquena" en I. Pérez Martín-P. Bádenas de la Peña (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24, Madrid, 2004, pp. 165-176.

- C. FERNÁNDEZ OCHOA-P. GARCÍA DÍAZ-A. USCATESCU BARRÓN, "Gijón en el período tardoantiguo: cerámicas importadas de las excavaciones de Cimadevilla", *Archivo Español de Arqueología*, 165-166, 1992, pp. 105-149.

- C. A. FERREIRA DE ALMEIDA, "Arte Moçarabe e da Reconquista", *História da Arte em Portugal*, vol. II, Lisboa, 1986.

- B. FILOTAS, *Pagan Survivals, Superstitions and Popular Cultures in Early Medieval Pastoral Literature*, Toronto, 2005.

- F. FITA Y COLOMÉ, "Excursiones epigráficas", *Boletín de la Real Academia de Historia*, Tomo XXV, 1894, pp. 43-166.

- F. FITA Y COLOMÉ, "Arqueología romana y visigótica en Extremadura", *Boletín de la Real Academia de Historia*, Madrid, 1900.

- E. FLÓREZ DE SETIÉN, *España Sagrada, Theatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo XIII. De la Lusitania Antigua en común, y de su Metrópoli Mérida en particular*, Madrid, 1826 (1756)

- H. FOCILLON, *L'An mil*, Paris, 1952.

- J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris, Études Agustiniennes, 1959.

- J. FONTAINE, "Trois variations de Prudence sur le thème du Paradis", *Forschungen zur römischen Litteratur. Festschrift zum 60. geburtstag von Karl Büchner*, Wiesbaden, 1970, pp. 96-115.

- J. FONTAINE, *El Prerrománico*, Zodiaque, Volumen 8 de la serie La España Románica, Madrid, 1973.
- J. FONTAINE, "Société et culture chrétiennes sur l'aire circumpyrénéenne au siècle de Théodose", *Bulletin de Littérature Ecclésiastique*, 75, 1974, pp. 241-282.
- J. FONTAINE, *Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Brepols, Turnhout, 2000.
- A. FRANCO MATA, "Un arte para la liturgia", en Catálogo de Exposición, Bizancio en España. De la Antigüedad Tardía a El Greco. Museo Arqueológico Nacional. Abril-Julio de 2003. Madrid 2003.
- B. FRANCO MORENO, "Distribución y asentamientos de tribus bereberes (*Imazighen*) en el territorio emeritense en época emiral (ss. VIII-X)", *Arqueología y territorio medieval*, 12-1, Universidad de Jaén, 2005, pp. 39-50.
- B. FRANCO MORENO, *De Emerita a Marida. El territorio emeritense entre la Hispania Gothorum y la formación de Al-Andalus (ss. VII-X): transformaciones y pervivencias*, Tesis Doctoral, Madrid, 2008.
- D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992.
- P. FUENTES HINOJO, "La obra política de Teudis y sus aportaciones a la construcción del reino visigodo de Toledo", *En la España medieval*, nº 19, 1996, pp. 9-36.
- P. FUENTES HINOJO, "Patrocinio eclesiástico, rituales de poder e historia urbana en la Hispania tardoantigua (siglos IV al VI)", *Studia historica. Historia antigua*, nº 26, 2008, pp. 315-344.
- P. FUENTES HINOJO, "La caída de Roma: imaginación apocalíptica e ideología de poder en la tradición cristiana antigua (siglos II al V)", *Studia historica. Historia antigua*, nº 27, 2009, pp. 73-102.

- P. FUENTES HINOJO, "Sucesión dinástica y legitimidad episcopal en la Mérida visigoda", *En la España medieval*, nº 35, 2012, pp. 11-33.

- P. Y. FUX, *Les sept Passions de Prudence (Peristephanon 2. 5. 9. 11-14) Introduction générale et commentaire*, Friburgo, 2003.

- H. GALLEGO FRANCO, "La gens Aurelia en la Hispania ulterior a través de las fuentes epigráficas", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 12, 1999, pp. 351-387.

- A. GARCÍA BELLIDO, "Nombres de artistas en la España romana", *Archivo Español de Arqueología*, 28, nº 91, 1955, pp. 3-19.

- A. GARCÍA BELLIDO, "'Parerga' de arqueología y epigrafía hispano-romanas", *Archivo Español de Arqueología*, Vol. XXXIII, 1960, pp. 167-193.

- C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, "La escultura arquitectónica en el área central del Reino de Asturias. Tipos, tradiciones y tendencias", en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 85-132.

- C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS (ed.), *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, 2009.

- A. GARCÍA DE LA FUENTE, *El concilio III Emeritense*, Badajoz, 1932.

- M. GARCÍA HERNÁNDEZ-J. D. CARMONA BARRERO, «La Colección Monsalud, un recurso didáctico», *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, I.E.S. Santiago Apóstol, Almendralejo 2001, pp. 30-39.

- M. C. GARCÍA-HOZ ROSALES, "Los mosaicos de la villa romana del "Olivar del Centeno" (Millanes de la Mata, Cáceres): un repertorio iconográfico bajoimperial", *Anas*, 11-12, *El tiempo en los mosaicos de Hispania: iconografía, modos de asociación, contexto histórico y arquitectónico*, 1999, pp. 133-144.

- L. GARCÍA IGLESIAS, "Aspectos económico-sociales de la Mérida visigótica", *Revista de Estudios Extremeños*, 30, 1974, pp. 321-352.
- L. GARCÍA IGLESIAS, "Motivaciones de la política antijudía del Reino Visigodo en el siglo VII", *Memorias de Historia Antigua*, nº 1, 1977, pp. 257-268.
- L. GARCÍA IGLESIAS, *Los judíos en la España antigua*, Madrid, 1978.
- L. GARCÍA IGLESIAS, "Las posesiones de la iglesia emeritense en época visigoda", *Anejos de Gerión*, II, 1989, pp. 391-401.
- L. GARCÍA IGLESIAS, *El noble estudioso de Almendralejo. Autógrafos del Marqués de Monsalud en el Archivo del P. Fidel Fita S.J.*, Badajoz, Diputación Provincial, 1997.
- L. GARCÍA MORENO, "Colonias de comerciantes orientales en la Península Ibérica, siglos V-VII", *Habis*, 3, 1972, pp. 127-154.
- L. GARCÍA MORENO, "Mérida y el reino visigodo de Tolosa", *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 1982, pp. 227-240.
- L. A. GARCÍA MORENO, "La transformación de la topografía de las ciudades en Lusitania en la Antigüedad Tardía", *Revista de Estudios Extremeños*, 42, 1986, pp. 97-114.
- L. A. GARCÍA MORENO, "El hábitat rural disperso en la Península Ibérica durante la Antigüedad Tardía (siglos V-VII)", *Antigüedad y cristianismo*, nº 8, 1991-a, pp. 265-274.
- L. A. GARCÍA MORENO, "La oposición a Suintila: iglesia, monarquía y nobleza en el reino visigodo", M.A. LADERO QUESADA- V. A. ÁLVAREZ PALENZUELA- J. VALDEÓN BARUQUE (coords.), *Estudios de Historia Medieval. Homenaje a Luis Suárez*, 1991-b, pp. 193-208.
- L. A. GARCÍA MORENO, "La talasocracia protobizantina en el Occidente Mediterráneo" P. Bádenas y J. M. Egea (Coeditores), *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjos bizantinos en la cultura occidental*. Anejos de Veleia, Series Minor 2. Vitoria, 1993, pp. 95-105.

- L. A. GARCÍA MORENO, "Las Españas de los siglos V-X: invasiones, religiones, reinos y estabilidad familiar", *VII Semana de Estudios Medievales. Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, Logroño, 1997, pp. 217-234.

- L. A. GARCÍA MORENO, *Leovigildo. Unidad y diversidad de un reinado. Discurso leído el día 1 de junio de 2008 en la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2008.

- L. A. GARCÍA MORENO, "Judila, rey godo ¿y también gran general del rey Suintila?", *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, vol. 1, 2010, pp. 319-330.

- S. GAREN, "Santa María de Melque and Church Construction under Muslim Rule", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, (1992), pp. 288-305.

- J. GARVIN, *The "Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium"*. Dissertation. The Catholic University of America Press: Washington D. C., 1946.

- D. J. GEANAKOPOLOS, *Interaction of the "sibling" Byzantine and Western Cultures in Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600)*, New Haven- Londres, 1976.

- E. GIBBON, *The decline and fall of the Roman Empire*, Londres 1776, 1781, 1788.

- V. M. GIBELLO BRAVO, *El poblamiento islámico en Extremadura. Territorio, asentamientos e itinerarios*, Mérida, 2006.

- H. GIMENO PASCUAL, "El hábito epigráfico en el contexto arquitectónico hispánico del siglo VII", *Visigodos y Omeyas 4 (Mérida 2006)*; *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos del Archivo Español de Arqueología LI*, Madrid, 2009, pp. 31-44.

- C. GODOY FERNÁNDEZ, "Arquitectura cristiana y liturgia: reflexiones en torno a la interpretación funcional de los espacios", *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y arqueología*, nº 2, 1989, pp. 355-388.

- C. GODOY FERNÁNDEZ, *Funcionalidad de la arquitectura cristiana hispánica (siglos IV-VIII) Arqueología y liturgia*, Barcelona, 1995.

- J. GÓMEZ BRAVO, *Advertencias a la Istoria de Mérida*. Florencia, 1638.

- M. GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes*. Estudio preliminar de I. BANGO TORVISO, 1997 (1919).

- M. GÓMEZ MORENO, "Génesis del Arte Godo", *Iformation d'Histoire de l'Art*, 9e, Paris, 1964, pp. 44-45.

- E. GONZÁLEZ FERRÍN, *Historia general de Al-Andalus*, Córdoba, 2006.

- R. GONZÁLEZ SALINERO, "Presiones políticas sobre una incómoda minoría: los judíos en el África bizantina", *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 31, 2010, pp. 9-34.

- R. GONZÁLEZ SALINERO, "La dimensión edificante del espacio sagrado. La arquitectura de culto cristiano en las fuentes escritas hispano-visigodas del siglo VII.", en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ-M. A. UTRERO AGUDO, *Visigodos y Omeyas 4* (Mérida 2006); *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos del Archivo Español de Arqueología* LI, Madrid, 2009-a, pp. 11-30.

- R. GONZÁLEZ SALINERO, "La polémica antijudía en la Hispania tardoantigua y visigoda: resultados y perspectivas de una línea de investigación consolidada", *Mainake*, nº 31, 2009-b, pp. 123-129.

- R. GONZÁLEZ SALINERO, "Un antecedente: la persecución contra los judíos en el Reino Visigodo", G. ÁLVAREZ CHILLIDA-R. IZQUIERDO BENITO (coords.), *El antisemitismo en España*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 57-88.

- R. GONZÁLEZ SALINERO, "Los judíos y la gran propiedad en la Hispania tardoantigua: el reflejo de una realidad en la *Passio Manti*", *Gerión*, 16, 1998, pp. 437-450.

- G. W. GOODYEAR, *The grammar of the lotus, a new history of classic ornament as a development of Sun worship, with observations on the "Bronze culture" of prehistoric Europe, as derived from Egypt; based on the study of patterns*, Londres, 1891.

- J. G. GORGES, "Villes et villas de Lusitanie", *Les Villes de la Lusitanie romaine*, Paris, 1990, pp. 91-113.

- E. GOZALBES CRAVIOTO, *Los bizantinos en Ceuta (ss. VI-VII d.C.)*, Ceuta, 1986.

- A. GRABAR, *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, Madrid, 1998.

- O. GRABAR, *La formación del arte islámico*, Madrid, 1996 (Yale University Press, 1973).

- L. GRACCO RUGGINI, "Prêtre et fonctionnaire: l'essor d'un modèle episcopal aux IVe-VIe siècles", *Antiquité Tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie*, 7, 1999, pp. 175-186.

- P. GUICHARD, "Les arabes ont bien envahi l'Espagne: les structures sociales de l'Espagne musulmane", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 29, 6, 1974, pp. 1483-1513.

- A. GUILLOU, "L'évêque dans la société méditerranéenne des VIe-VIIe siècles. Un modèle", *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 131, 1973, pp. 5-19.

- J. M. GURT I ESPARRAGUERA-G. RIPOLL LÓPEZ-C. GODOY FERNÁNDEZ, "Topografía de la Antigüedad tardía hispánica. Reflexiones para una propuesta de trabajo", *Antiquité tardive: revue internationale d'Histoire et d'archéologie (IVe-VIIIe s.)*, 2, 1994, pp. 161-180.

- J. M. GURT ESPARRAGUERA-G. RIPOLL LÓPEZ, "Pere de Palol", *Archivo Español de Arqueología*, vol. 79, 2006, pp. 7-8.

- M. I. GUTIÉRREZ DEZA, "Una oficina de mármol en Córdoba", S. F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, pp. 565-569.

- S. GUTIÉRREZ LLORET, *La cora de Tudmir. De la antigüedad tardía al mundo islámico: poblamiento y cultura material*, Madrid, 1996.
- S. GUTIÉRREZ LLORET-J. SARABIA BAUTISTA, "El problema de la escultura decorativa visigoda en el Sudeste a la luz del Tolmo de Minateda (Albacete): distribución, tipologías funcionales y talleres", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, CSIC, 2001, pp. 301-344.
- S. GUTIÉRREZ LLORET-P. CÁNOVAS GUILLÉN, "Construyendo el siglo VII: arquitecturas y sistemas constructivos en El Tolmo de Minateda", en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009), pp. 91-132.
- J. F. HALDON, "Constantine or Justinian? Crisis and Identity in imperial propaganda in the seventh century", P. MAGDALINO (ed.), *New Constantines, The rhythm of imperial renewal in Byzantium, 4th-13th Centuries*, Aldershot, 1995, pp. 95-107.
- W. J. HAMBLIN-D. R. SEELY, *Solomon's Temple: Myth and History*, Londres, 2007.
- M. A. HANDLEY, "Tiempo e identidad: la datación por la Era en las inscripciones de la España tardorromana y visigoda", *Iberia*, 2, 1999, pp. 191-201.
- I. L. HANSEN- C. WICKHAM, *The Long Eighth Century. Production, Distribution and Demand*, Brill, Leiden, 2000.
- A. HAUPT, *Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen*, Zurich-Berlin, 1935.
- T. HAUSCHILD, "Técnicas de construir en la arquitectura paleocristiana hispánica", *II Reunió d'arqueologia paleocristiana hispánica*. Montserrat 1978, Barcelona, 1982, pp. 71-84.
- TH. HAUSCHILD, *Arte Visigótica. História da Arte em Portugal*, I, Lisboa-Barcelona, 1987.

- M. HAUTTMANN, *Arte de la Alta Edad Media*, Historia del Arte Labor, vol. VI, Barcelona, 1934.
- F. HERNÁNDEEZ JIMÉNEZ, "The alcazaba of Mérida", *Early Muslim Architecture*, t. II, Oxford, 1940, pp. 197-205.
- F. HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, "La kura de Mérida", *Al-Andalus*, XXV, 1960, pp. 313-371.
- J. N. HILLGARTH, *Historiography in Visigothic Spain*, Oxford, 1980.
- W. HILLIER-J. HANSON, *The Social Logic of Space*, Cambridge, 1984.
- J. HIRSCHBERGER, *Historia de la Filosofía*, I, Madrid, 1982.
- R. HODGES, *Dark Age economics*, Londres, 1982.
- R. HODGES-D. WHOTEHOUSE, *Mohammed, Charlemagne and the origins of Europe*, Londres, 1983.
- J. M. HOPPE, "Éléments pour une étude de l'esthétique de l'époque visigothique", *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, VII, 1985, pp. 47-72.
- J. M. HOPPE, "Orient-Occident, juifs et chrétiens. A propos de la grande niche du Musée Archéologique de Merida (Badajoz)", *Norba-arte*, n° 7, 1987, pp. 9-46.
- J. M. HOPPE, "La sculpture visigothique et le monde byzantin", en P. BÁDENAS-J. M. EGEA (eds.), *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjos bizantinos en la cultura occidental*. Anejos de Veleia, Series Minor 2, Vitoria, 1993, pp. 201-225.
- J. M. HOPPE, "Le corpus de la sculpture visigothique: libre parcours et essai d'interprétation", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, 1999), Mérida, 2001, pp. 307-356.

- J. M. HOPPE, "Quelques observations personnelles sur le rencontre "escultura decorativa tardorromana y altomedieval en Hispania", L. CABALLERO ZOREDA- P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en Hispania*, Madrid, 2007, pp. 415-422.

- J. HUBERT, *Les relations artistiques entre les diverses parties de l'Ancien Empire Romain pendant le Aut. Moyen Âge*, en *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XI, Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo. 18-23 abril 1963. Spoleto, 1964, pp. 453-478.

- M. P. DE HOZ GARCÍA, "Las inscripciones griegas como testimonio de la presencia de orientales en la Mérida visigoda", G. HINOJO ANDRÉS-J. C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Munus Quaesitum Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer*, Salamanca, 2007, pp. 481-489.

- J. HUBERT-J. PORCHER-W. F. VOLBACH, *La Europa de las invasiones*, El Universo de las Formas, Madrid, 1968 (1967).

- M. HUMPHRIES, "Chronicle and Chronology: Prosper of Aquitaine, his methods and the development of early medieval chronography", *Early Medieval Europe*, 5, 1996, pp. 155-175.

- A. IACOBINI, "L'albero della vita nell'immaginario Medievale: Bisanzio e l'Occidente", *L'Architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo*, Roma, 1994, pp. 241-290.

- F. ÍÑIGUEZ ALMECH, "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas", *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, VII, Madrid-Roma, 1955, pp. 9-180.

- R. IZQUIERDO BENITO, "Toledo en época visigoda", *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 43-74.

- M. IVERSON, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, 1993.

- M. IVERSON, *Framing Formalism: Riegl's Work. Critical Voices in Art, Theory and Culture*, Amsterdam, 2001.

- J. L. JIMÉNEZ SALVADOR, "Los escenarios de representación en las ciudades romanas en Hispania", S. F. RAMALLO ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, pp. 379-404.

- M. J. JOHNSON, "Toward a History of Theoderic's program", *Dumbarton Oaks Papers*, 42, 1988, pp. 73-96.

- A. H. M. JONES, *The Later Roman Empire, 284-602. A Social, Economic and Administrative Survey*, Norman, 1973 (1964).

- M. JORGE ARAGONESES, "El grifo de San Miguel de Liño y su filiación visigoda", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 31, 1957, pp. 259-268.

- E. JUAN NAVARRO-I. PASTOR CUBILLO, "El yacimiento de época visigótica de Pla de Nadal", *Archivo de prehistoria levantina*, 19, 1989-a, pp. 357-373.

- E. JUAN NAVARRO- I. PASTOR CUBILLO, "Los visigodos en Valencia. Pla de Nadal: ¿una villa áulica?", *Boletín de Arqueología Medieval*, 3, 1989-b, pp. 137-179.

- E. JUAN NAVARRO-J. V. LERMA ALEGRÍA- I. PASTOR CUBILLO, "Pla de Nadal: una villa nobiliaria de época visigoda", *Revista de arqueología*, 131, 1992, pp. 22-33.

- G. KAPITÄN, "Elementi architettonici per una basilica dal relitto navale del VI secolo di Marzamemi (Siracusa)", *Università degli Studi di Bologna. Institutio di Antichità Ravennate e Bizantine*, 27, 1980, pp. 77-136.

- S. KATZ, *The Jews in the Visigothic and Frankish Kingdoms of Spain and Gaul*, Massachusetts, 1937.

- B. KIILERICH, *Late Fourth-Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Copenhagen, 1993.

- P. D. KING, *Derecho y Sociedad en el Reino Visigodo*, Madrid, 1981.

- L. KITSCHOLT, *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, Munich, 1938.

- M. KOCH, "La imperialización del Reino Visigodo bajo Leovigildo. ¿Es la "imitatio imperii" de Leovigildo la manifestación de un momento de cambio en la pretensión de poder y la ideología visigoda?", *Pyrenae: revista de Prehistòria i Antiquitat de la Mediterrània Occidental*, vol. 39, nº 2, 2008, pp. 101-117.

- J. M. LACARRA Y DE MIGUEL, "Panorama de la historia urbana en la Península Ibérica desde el siglo V al X", *La città nell'alto medioevo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 1959, pp. 319-355.

- J. M. LACARRA Y DE MIGUEL, "La Península Ibérica del siglo VII al X: centros y vías de irradiación de la civilización", *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XI, *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo*. 18-23 abril 1963. Spoleto, 1964, pp. 233-278.

- J. L. LACAVE RIAÑO, "La legislación antijudía de los visigodos", *Simposio Toledo Judaico*, t. I, Toledo, 1973, pp. 29-42.

- J. Y. LACOSTE, *Histoire de la Théologie*, Paris, 2009.

- V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española*, Madrid, 1930.

- L. LARA SÁENZ, "La Adrogatio Impuberis (lineamientos históricos)", *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, nº 2-3, 1968, pp. 539-557.

- G. LÁZARO GRACIA-V. M. SANZ BONEL, "La problemática bagauda (siglo V d. C.) en el valle del Ebro. Reflexión historiográfica", *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1995, pp. 741-762.

- R. LÉTINIER, "La importancia de San Isidoro en la vida política de su tiempo", *Iacobus: revista de estudios jacobeos y medievales*, nº 15-15, 2003, pp. 7-14.

- A. LENOIR, "El Catolicón. Catedral de Atenas", M. J. Gailhabaud (dir.) *Monumentos Antiguos y Modernos, colección que constituye la Historia de la Arquitectura*, Madrid, 1845.

- F. J. LEÓN TELLO, "La música", J. M. JOVER ZAMORA (dir.), *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*, Historia de España Ramón Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991.

- S. LEWIS, "Narrative", C. RUDOLPH (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford, 2006, pp. 86-105.

- A. LIDOV, "Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and as a subject of cultural history", *Hierotopy: the creation of sacred spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscú, 2006, pp. 32-58.

- R. LIZZI, *Vescovi e strutture ecclesiastiche nella città tardoantica (L'Italia annonaria nel IV-V secolo d. C., Como, 1989.*

- R. LIZZI, "Privilegi economici e definizione di status: il caso del vescovo tardoantico", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, "Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche"*, serie IX, Roma, 2000, pp. 55-104.

- F. LOEWENBERG, *From Charity to Social. The Emergence of Communal Institutions of the Support of the poor in Ancient Judaism*, Londres, 2001.

- I. LÓPEZ PÉREZ, "Los "síntomas orientales" en la liturgia hispana de la Tardoantigüedad", *Anales de Historia del Arte*, nº extra, 2, 2010, pp. 139-153.

- J. LÓPEZ QUIROGA- M. RODRÍGUEZ LOVELLE, "De los vándalos a los suevos en Galicia. Una visión crítica sobre su instalación y organización territorial en el noroeste de la Península Ibérica en el siglo V", *Studia histórica. Historia Antigua*, nº 13-14, 1995-96, pp. 421-436.
- J. LÓPEZ QUIROGA, "La presencia "Germánica" en Hispania en el siglo V d. C.", *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, nº 30, 2004, pp. 213-224.
- J. LÓPEZ QUIROGA- A. M. MARTÍNEZ TEJERA, "Un *monasterium* fructuosiano por descubrir: el de Compludo, en el Bierzo (prov. de León)", *Argutorio: revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, Año 9, nº 18, 2007, pp. 43-47.
- R. A. LÓPEZ RODRÍGUEZ-L. GIL- P. PUENTES UTRILLA, "The historical relationship of elms and vines", *Investigación agraria. Sistemas y recursos forestales*, vol. 13, nº 1, 2004, p. 9.
- V. LUKONIN, *Iran II. Dai Seleucidi ai Sasanidi*, Roma, 1976.
- V. K. LÜSCHER- L- LIEGLE -A. LANGE, "Bausteine zur Generationenanalyse", *DJI Bulletin*, 2, Munich, 2009, pp. 1-14.
- G. MACCHIARELLA, "Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo", *Roma e l'età carolingia (Atti delle giornate di studio, 3-8 maggio 1976)*, Roma 1976, pp. 289-299.
- M. MACÍAS LIAÑEZ, *Inventario de piezas ingresadas en el Museo hasta 1910* (Ejemplar manuscrito).
- M. MACÍAS LIAÑEZ, *Mérida Monumetal y Artística (Bosquejo para su estudio)*, 2ª ed., 1989.
- M. J. MACIEL, "Vectores del arte paleocristã em Portugal nos contextos suevico e visigótico", *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Aspetti e problemi di archeologia e storia dell'Arte della Lusitania*,

Galizia e Asturie tra Tardoantico e Medioevo", Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine. Ravenna, 6-12 aprile 1992, pp. 435-495.

- P. MAGDALINO, "The History of the future and its uses: prophecy, policy and propaganda", R. BEATON-CH. ROUECHÉ (eds.), *The making of Byzantine History. Studies dedicated to D. M. Nicol on his Seventieth Birthday*, Londres, 1993, pp. 3-34.

- J. MALLON-T. MARIN, *Las inscripciones publicadas por el Marqués de Monsalud (1897-1908). Estudio crítico* Madrid, CSIC, 1951.

-C. MALTESE (Coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1980.

- T. MANFREDINI, *L'estetica religiosa in Sant'Agostino*, Bolonia, 1969.

- C. MANGO, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, *Dumbarton Oaks Papers* XVII. Washington D.C., 1963, pp. 55-75.

- C. MANGO, *Byzantinism and Romantic Hellenism*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVIII. London, 1965, pp. 29-43.

- C. MANGO, "La culture grecque et l'Occident au VIIIe siècle", *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo* XX (Spoleto, 1972), Spoleto, 1973, pp. 683-721.

- C. MANGO, *Arquitectura bizantina*, Madrid, 1975.

- C. MANGO, "Discontinuity with the Classical Past in Byzantium", *Byzantium and the Classical Tradition*. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981, pp. 48-51.

- C. MANGO, "Byzantium: a Historical Introduction", R. CORMACK-M. VASSILAKI (eds.), *Byzantium: 330-1453*, Londres, 2008, pp. 25-34.

- E. MANZANO MORENO, "La conquista del 711: transformaciones y pervivencias", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, CSIC, 2001, pp. 401-414.

- P. MARCONI, "L'anticlassico nella scultura di Selinunte", *Dedalo*, IX, 1930, pp. 395-412.

- A. MARCOS POUS, "La iglesia visigoda de San Pedro de Mérida", *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung* (1958), Colonia, 1962, pp. 104-130.

- P. MARFIL RUIZ, *La Puerta de los Visires de la Mezquita Omeya de Córdoba*, Córdoba, 2009.

- S. I. MARIEZKURRENA, "Puertos y comercio marítimo en la E Hispania Visigoda", *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, II, 1999, pp. 135-160.

- C. MARÍN JORDÁ-A. RIBER I LACOMBA-M. ROSSELLÓ MESQUIDA, *L'Almoina. De la fundació de València als orígens del cristianisme*, Valencia, 1999.

- H. MARROU, *Décadence Romaine ou Antiquité Tardive, IIIe-Vie siècle*, Paris, 1977.

- C. MARTIN, *La géographie du pouvoir dans l'Espagne Wisigothique*, Lille, 2003.

- F. MARTÍN HERNÁNDEZ, "Escuelas de formación del clero en la España visigótica", A. FLICHE- V. MARTIN, *Historia de la Iglesia, t V*, Valencia, 1974, pp. 677-706.

- P. MARTÍNEZ CAVERO, *El pensamiento histórico y antropológico de Orosio*, Murcia, 2002.

- G. MARTÍNEZ DÍEZ, *El patrimonio eclesiástico en la España visigoda: estudio histórico-jurídico*, Santander, 1959.

- F. MARTÍNEZ GIL, "Religión e identidad urbana en el arzobispado de Toledo (siglos XVI- XVIII)", P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA- J. C. VIZUETE MENDOZA (coords.), *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 15-58.

- J. MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, "Esquema de la arqueología visigoda", *Investigación y Progreso* 8 (4), 1934, pp. 103-109.

- J. MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, "Nuevas fíbulas aquiliformes hispanovisigodas", *Archivo Español de Arqueología*, 14 (41), 1940, pp. 33-54.

- P. MATEOS CRUZ, "Santa Eulalia y la evolución del urbanismo emeritense", *Actas del ciclo de conferencias sobre la figura de Eulalia. Extremadura Arqueológica III*, Mérida, 1992, pp. 57-81.

- P. MATEOS CRUZ, "Identificación del *Xenodochium* fundado por Masona en Mérida", *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica*, 1995-a, pp. 309-316.

- P. MATEOS CRUZ, "La cristianización de la Lusitania (ss. IV-VII). Extremadura en época visigoda", *Extremadura Arqueológica*, IV, 1995-b, pp. 239-263.

- P. MATEOS CRUZ, "El urbanismo emeritense en época paleocristiana (ss. V-VI)", *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad y Cristianismo*, XIV, Murcia, 1997, pp. 601-616.

- P. MATEOS CRUZ, *La basílica de Santa Eulalia de Mérida. Arqueología y urbanismo. Anejos del Archivo Español de Arqueología*, XIX, Madrid, 1999.

- P. MATEOS CRUZ, "Augusta Emerita, de capital de la *Diocesis Hispaniarum* a sede temporal visigoda", *Sedes Regiae (An. 400-800)*, Barcelona, 2000, pp. 491-520.

- P. MATEOS CRUZ-M. ALBA CALZADO, "De Emerita Augusta a Marida", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media* (Mérida, abril de 1999), Mérida, CSIC, 2001, pp. 143-168.

- P. MATEOS CRUZ, "Arquitectura y urbanismo en las ciudades de la actual Extremadura en época tardoantigua", en P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (coords.) *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*, Mérida, 2003, pp. 231-239.

- P. MATEOS CRUZ- I. SASTRE DE DIEGO, "Mobiliario arquitectónico de época tardoantigua en el entorno del templo "de Diana" de Mérida. Una propuesta sobre su ocupación entre los siglos VI-IX", *Mérida, excavaciones arqueológicas*, 7, 2004, pp. 397-415.

- P. MATEOS CRUZ, "Los orígenes de la cristianización urbana en Hispania", J. M. GURT ESPARRAGUERA- A. V. RIBERA I (coords.), *VI Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica: les ciutats tardoantigues d'Hispania: cristianització y topografia (València, 8 al 10 de maig de 2003)*, Barcelona, 2005, pp. 49-62.

- R. W. MATHISEN, "Barbarian Bishops and the Churches", "*Barbaricis gentibus*" during Late Antiquity, *Speculum*, 72, 1997, pp. 664-697.

- E. A. MATTER, "The Apocalypse in Early Medieval Exegesis", R. K. EMMERSON-A. B. MCGINN (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Nueva York, 1992, pp. 38-50.

- T. MATTHEWS, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, Princeton, Pennsylvania State University Press, 1971.

- A. MAYA SÁNCHEZ (ed.), *Vitas Sanctorum Patrum Emeritensium, Corpus Christianorum*, Sevilla, 1992.

- A. MAYA SÁNCHEZ, "De Leovigildo perseguidor y Mazona mártir", *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 62, nº 1, 1994, pp. 167-186.

- M. McCORMICK, "Byzantium's role in the formation of Early Medieval civilization: Approaches and Problems", *Illinois Classical Studies*, Vol 12:2 (1987).

- M. McCORMICK, *Origins of the European Economy: Communications and Commerce AD 300-900*, Cambridge, 2001.

- J. McEVOY, "The Metaphysics of Light in the Middle Ages", *Philosophical Studies*, 26, 1979, pp. 126-145.
- A. MEDEROS MARTÍN, "Julio Martínez Santa-Olalla y la interpretación aria de la Prehistoria de España", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 69-70, 2003-2004, pp. 13-56.
- J. R. MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz. Tomo II*. Madrid, 1926.
- C. MENDO CARMONA, *La escritura como vehículo de la cultura en el Reino de León (S. IX-X)*, Tesis doctoral, Madrid, 1994.
- C. MERGELINA, "La basílica de Algezares", *Archivo Español de Arqueología*, nº 40, 1940, pp. 5-32.
- F. S. MEYER, *Handbook of ornament: a grammar of art industrial and Architectural designing in all its branches for practical as well as theoretical use*, Nueva York-Dover, 1957.
- G. C. MILES, *The coinage of the Visigoths of Spain. Leovigild to Achila II*, Nueva York, 1952.
- P. MIQUEL-P. PICARD, *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, 1997.
- F. MIRANDA GARCÍA- Y. GUERRERO NAVARRETE, *Historia de España. 3. Medieval: territorio, sociedades y culturas*, Madrid, 2008.
- R. MITJANA, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media. Arquitectura de los siglos XIII-XIV-XV", *El siglo pintoresco*, 1, 1845.
- I. MORAND, *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie Romaine*, Paris, 1994.
- B. MORENO DE VARGAS, *Historia de la Ciudad de Mérida*, Madrid, 1633.

- F. J. MORENO MARTÍN, "El yacimiento de Los Hitos en Arisgotas (Orgaz-Toledo). Reflexiones en torno a cómo "se construyó" un monasterio visigodo", *Anales de Historia del Arte*, vol. 18, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 13-44.

- F. J. MORENO MARTÍN, "La configuración arquitectónica del monasterio hispano entre la tardoantigüedad y el alto medioevo. Balance historiográfico y nuevas perspectivas", *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española. Anales de Historia del Arte*. Volumen extraordinario 2009-a, pp. 199-217.

- F. J. MORENO MARTÍN, "Arquitectura y usos monásticos en el siglo VII. De la recreación textual a la invisibilidad material", en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009-b), pp. 275-308.

- F. J. MORENO MARTÍN, *La configuración arquitectónica del monasterio hispano (ss. IV-X) a través de la arqueología, las fuentes y sus usos*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctorales, 2009-c.

- F. J. MORENO MARTÍN, *La arquitectura hispana entre la Tardoantigüedad y la alta Edad Media*, Oxford, 2011.

- J. MORÍN DE PABLOS- R. BARROSO CABRERA, "El nicho- placa de Salamanca del M.A.N. y otros testimonios arqueológicos del culto a San Miguel en época visigoda", *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, nº 46, 1994, pp. 279-294.

- J. MORÍN DE PABLOS- R. BARROSO CABRERA, "Ensayo sobre el origen, funcionalidad e iconografía de los nichos y placas-nichos de época visigoda en la Península Ibérica", *Boletín de Arqueología Medieval*, 10, 1996, pp. 11-87.

- J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, "La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 11, 1999, pp. 9-28.

- J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA, "Fórmulas y temas iconográficos en la plástica hispanovisigoda (siglos VI-VIII): el problema de la influencia oriental en la cultura material de la España tardoantigua y altomedieval", *Visigodos y Omeyas: Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*, Mérida, 2001, pp. 279-306.

- J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA-I. VELÁZQUEZ SORIANO, "La imagen de la realeza en el reino visigodo de Toledo a través de la iconografía y la epigrafía", *Zona Arqueológica*, nº 11, 2008, pp. 488-508.

- J. MORÍN DE PABLOS-R. BARROSO CABRERA-J. CARROBLES SANTOS, "Arquitectura del poder en el territorio toledano en la Antigüedad tardía y época visigoda. Los palacios toledanos como referente en la edificación medieval", J. PASSINI-R. IZQUIERDO BENITO (coords.), *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano. Actas del III Curso de Historia y urbanismo medieval organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha*, Toledo, 2011, pp. 27-92.

- V. NAVARRO DEL CASTILLO, *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*, t. I, Cáceres, 1975.

- V. NAVARRO DEL CASTILLO, "Estudio histórico-crítico del Peristefano y de las actas apócrifas o pasión de Santa Eulalia", *Revista de Estudios Extremeños*, T. XX, Badajoz, 1971, pp. 517-528.

- I. NAVARRO LUENGO et alii, "Cerámicas comunes de época tardorromana y bizantina en Málaga", *Figlinae malacitanae. La producción de cerámica en los territorios malacitanos*, Málaga, 1997, pp. 79-93.

- J. M. DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, "De epigrafía cristiana extremeña", *Archivo Español de Arqueología*, 69 (1947).

- J. M. DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, "Informe sobre el disco de Teodosio", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 173, Cuaderno 3, 1976, pp. 427-437.

- R. NODAR BECERRA- P. MATEOS CRUZ, "La adecuación museográfica del yacimiento emeritense", *Cien años de excavaciones arqueológicas en Mérida. 1910-2010*, Mérida, 2010, pp. 195-214.

- T. NOGALES BASARRATE-J. L. MOSQUERA MÜLLER, "La colección visigoda emeritense, una instalación provisional" *Boletín de ANABAD*, Tomo 38, nº 4, 1988, p. 521-532.

- T. NOGALES BASARRATE (ed.), *Materiales y técnicas escultóricas en Augusta Emerita y otras ciudades de Hispania, Cuadernos Emeritenses*, 20, 2002.

- T. NOGALES BASARRATE, "Brocal de pozo", *Aqua Romana. Técnica humana y fuerza divina (Cornellá de Llobregat-Lisboa-Mérida-Madrid, 2004-2005)*, Barcelona, 2004, p. 286.

- T. NOGALES BASARRATE, "Programas de investigación en el Museo Nacional de Arte Romano: Proyectos "Foros de Augusta Emerita y Lusitania Romana"", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. CLXXXII, nº 717, 2006, pp. 99-106.

- D. J. O'MEARA, *Pythagoras revived: Mathematics and Philosophy in Late Antiquity*, Oxford University Press, 1989.

- I. OLAGÜE VIDELA, *La revolución islámica en Occidente*, Barcelona, 1974.

- F. OLAGUER-FELIÚ, "Hierro, rejería", *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 17-64.

- F. OLAGUER-FELIÚ, "Recorrido histórico sobre la extracción y procedimientos del hierro en España desde la Protohistoria hasta la época moderna", F. AZCONEGUI MORÁN-A. CASTELLANOS MIGUÉLEZ (coords.) *Guía Práctica de la Forja Artística*, León, 1997.

- F. OLAGUER-FELIÚ, *Arte medieval español hasta el año 1000*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998.

- M. OLIN, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania, 1992.

- L. OLMO ENCISO, "Consideraciones sobre la ciudad en época visigoda", *Arqueología y territorio medieval*, nº 5, 1998, pp. 109-118.

- J. ORLANDIS ROVIRA, *La España visigótica*, Madrid, 1977.

- J. ORLANDIS ROVIRA, "Hacia una mejor comprensión del problema judío en el reino visigodo-católico de España", *Settimane di Studio sugli Ebrei nell'Alto Medioevo*, XXVI, Spoleto, 1980, pp. 149-196.

- J. ORLANDIS ROVIRA, *La vida en España en tiempos de los godos*, Madrid, 1981.

- J. ORLANDIS ROVIRA, "El Primado romano en Hispania durante la antigüedad tardía", *Historia, instituciones, documentos*, nº 14, 1987, pp. 13-25.

- J. ORLANDIS ROVIRA, "Consideraciones en torno a la conversión al Cristianismo en la Antigüedad Tardía", *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº 6, 1999, pp. 233-243.

- J. A. PACHECO PANIAGUA, *Extremadura en los geógrafos árabes*, Badajoz, 1991.

- R. PACHECO SAMPEDRO-E. SOTELO MARTÍN, "Crismones y símbolos invocativos cristianos hispano-visigodos", A. ALBERTE GONZÁLEZ-C. MACÍAS VILLALOBOS (eds.), *Actas del Congreso Internacional "Cristianismo y tradición latina"*, (Málaga, 2000), Madrid, 2001, pp. 377-386.

- E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000.

- A. M. PALMER, *Prudentius on the martyrs*, Oxford, 1989.

- P. DE PALOL Y SALELLAS, "Esencia del arte hispánico de época visigoda: romanismo y germanismo", *I goti in Occidente*, Settimana di Studio di Spoleto, III, 1956, pp. 65-126.

- P. DE PALOL Y SALELLAS, "Altares hispánicos del siglo V al VII. Observaciones cronológicas", *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII Kongress für Frühmittelalterforschung* (1958), Graz-Colonia, 1962, pp. 100-103.

- P. DE PALOL Y SALELLAS, "Demografía y arqueología hispánicas. Siglos IV-VIII. Ensayo de cartografía", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 32, 1966, pp. 5-67.

- P. DE PALOL Y SALELLAS, *Arqueología cristiana de la España romana*, Madrid-Valladolid, 1967.

- P. DE PALOL Y SALELLAS, *Arte hispánico de época visigoda*, Barcelona, 1968-a.

- P. DE PALOL Y SALELLAS, "Herencia romana en el arte ornamental de tiempos visigodos", *España en la crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Congreso Superior de Investigaciones Científicas*, 1968-b, pp. 51-60.

- P. DE PALOL Y SALELLAS, *Arte y Arqueología*", en Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, vol. III. 2, *España Visigoda. La Monarquía. La Cultura. Las Artes*, Madrid, 1991, pp. 269-428.

- J. PAMPLIEGA NOGUÉS, *Los germanos en Hispania*, Pamplona, 1998.

- E. PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1981 (1960).

- F. PANVINI ROSATI, *La monetazione in Spagna dalla fine del dominio romano al Regno Visigoto (Riassunto)*, en XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Archeologia e Arte nella Spagna tardorromana, visigota e mozarabica". Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine, Ravenna, 4-11 aprile 1987. Edizioni del Girasole, Ravenna, 1987. pp.. 307-312.

- S. PANZRAM, "Mérida contra Toledo, Eulalia contra Leocadia: listados "falsificados" de obispos como medio de autorrepresentación municipal", *Espacios urbanos en el Occidente Mediterráneo*, Toledo, 2010, pp. 123-130.

- A. PAPADOPOULOU (dir.), *Le mihrab dans l'architecture et la religion musulmanes. Actes du colloque international tenu à Paris en mai 1980*, Leiden-Nueva York, 1988.

- C. PAPARRIGOPOULOS, *History of the Hellenic nation*, Atenas, 6 vols. 1860-1877.

- J. PASCUAL GONZÁLEZ, "Las jornadas en Siria y Palestina de Juan de Dios de la Rada y la expedición de la fragata de guerra "Arapiles", en J. M. Córdoba Zoilo, R. Jiménez Zamudio, C. Sevilla Cueva (eds.) *El redescubrimiento de Oriente Próximo y Egipto. Viajes, hallazgos e investigaciones*. (Actas del Primer Seminario Monográfico de Primavera). Universidad Autónoma de Madrid, Centro Superior de Estudios de Asiriología y Egiptología. Suplementa ad Isimu II Series: Actas et Symposia, vol. I, Madrid 2001, pp. 31-50.

- J. PASCUAL GONZÁLEZ, "Don Juan de Dios de la Rada y Delgado y los expedicionarios de la fragata de guerra Arapiles en Tierra Santa", *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 711-712, 2005, pp. 805-824.

- J. PASCUAL GONZÁLEZ, "Cinco días en Atenas: la estancia de los expedicionarios de la fragata blindada "Arapiles en Grecia en julio de 1871", *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 29, 2008, pp. 135-168.

- L. PASQUINI, "Elementi orientali-constantinopolitani nelle decorazione di Stucco di San Vitale", *XLI Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. Seminario internazionale sul tema: "Ravenna, Constantinopoli, Vicino Oriente*, Rávena, 1994, pp. 187-206.

- L. PASQUINI, *La decorazione a stucco in Italia fra tardo antico e alto Medioevo*, Rávena, 2002.

- A. PAVLOVICH KULAICHEV, "Sriyantra and its Mathematical Properties", *Indian Journal of History of Science*, 19 (3), 1984, pp. 279-292.

- B. PAVÓN MALDONADO, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana. Vol . III. Palacios*, Madrid, 2005.

- B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estilo)*, Madrid, 1989.

- F. PENSABENE, “La diffusione del marmo lunese nelle province Occidentali”, S. F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, pp. 421-443.

- A. PEREA CAVEDA (ed.) *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001.

- M. A. PÉREZ ÁLVAREZ, *Fuentes árabes de Extremadura*, Cáceres, 1992.

- J. M. PÉREZ-PRENDES, “Las bases sociales del poder político (Estructura y funcionamiento de las instituciones político-administrativas)”, J. M. JOVER ZAMORA (dir.) *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*. Historia de España fundada por Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991, pp. 5-157.

- D. PÉREZ SÁNCHEZ, “Tolerancia religiosa y sociedad: los judíos hispanos”, *Gerión*, nº 10, 1992, pp. 275-286.

- D. PÉREZ SÁNCHEZ, “Algunas consideraciones sobre el ceremonial y el poder político en la Mérida visigoda”, *Studia histórica. Historia Antigua*, nº 20, 2002, pp. 245-264.

- D. PÉREZ SÁNCHEZ, “Caridad cristiana e interiorización de la dependencia. Sidonio Apolinar”, *Studia historica. Historia Antigua*, nº 25, 2007, pp. 331-340.

- D. PÉREZ SÁNCHEZ, “La idea del “buen gobierno” y las virtudes de los monarcas del Reino Visigodo de Toledo”, *Mainake*, nº 31, 2009, pp. 217-227.

- A. PERTUSI, "Bisanzio e l'irradiazione della sua civiltà in Occidente nell'Alto Medioevo", *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XI, *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo*.. Spoleto, 1964, pp. 75-113.

- J. PETRUCCIONE, "Prudentius' Use of Martyrological Topoi in Peristephanon", *University of Michigan*, 1985, pp. 116-160.

- J. PETRUCCIONE, "The Portrait of St. Eulalia of Mérida in Prudentius' Peristephanon 3", *Analecta Bollandiana*, T. 108, Bruselas, 1990, pp. 81-105.

- C. PICARD, "La fondation de Badajoz par Abd al-Rahman Ibn Yunus al-Jalliki", *Révue des Etudes Islamiques*, n° 49, 2, 1981, pp. 215-230.

- H. PICTON, *Germanic art*, Londres, 1939.

- J. PIJOÁN SOTERAS, *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*, *Summa Artis: historia general del arte*. Vol. 8, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.

- J. PHILIPPE, "Les rapports entre Byzance et l'Occident Medieval à la lumière des arts décoratifs", en XXXIX *Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Archeologia e Arte nella Spagna tardorromana, visigota e mozarabica"*. Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine, Ravenna, 4-11 aprile 1987. Edizioni del Girasole, Ravenna, 1987, pp. 313-326.

- W. POHL, *Kingdoms of the Empire: The Integration of Barbarians in Late Antiquity*, Leiden, 1997.

- A. PONZ, *Viage de España*, Tomo VIII, 1784.

- J. I. PORTER, "What is "Classical" about Classical Antiquity?", J. I. PORTER (ed.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton, 2006, pp. 1-67.

- F. PRESEDO VELO, *España y Bizancio en la Edad Media. La España bizantina*, Universidad de Sevilla Editorial, Sevilla 2003 (Madrid, 1954).

- A. M. QUIÑONES COSTA, *El simbolismo vegetal en el Arte Medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, 1995.
- R. PUERTAS TRICAS, *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*, Madrid, 1975.
- J. PUIG I CADAFAALCH, "L'architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne", *Byzantium* 1, (1924), pp. 519-533.
- J. PUIG I CADAFAALCH, *L'art wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XIIe siècle*, Paris, 1961.
- J. DE LA RADA Y DELGADO, *Viaje a Oriente de la Fragata "Arapiles" y de la comisión científica que llevó a su bordo*, Barcelona, 1876.
- S. F. RAMALLO ASENSIO-J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, "Bizantinos en Hispania. Un problema recurrente en la Arqueología Española", *Archivo Español de Arqueología*, 75 (2002), pp. 313-332.
- S. F. RAMALLO ASENSIO-J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ-M. GARCÍA VIDAL, "La decoración arquitectónica en el sureste hispano durante la Antigüedad Tardía. La basílica de Algezares (Murcia)", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, CSIC, Madrid, 2007, pp. 367-389.
- J. L. RAMÍREZ SÁDABA-P. MATEOS CRUZ, *Catálogo de las inscripciones cristianas de Mérida, Cuadernos Emeritenses*, nº 16, Mérida, 2000.
- J. L. RAMÍREZ SÁDABA, "Epigrafía monumental cristiana en Extremadura", P. MATEOS CRUZ-L. CABALLERO ZOREDA (eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura. Época tardoantigua y altomedieval. Anejos del Archivo Español de Arqueología*, XXIX, 2003, pp. 271-292.
- C. RAPP, *Holy Bishops in Late Antiquity. The nature of Christian Leadership in an age of transition*, Berkeley, 2005.

- J. M. RAYA ROMÁN, "Reloj solar de Caesaraugusta", *Archivo Español de Arqueología*, 83, 2010, pp. 199-202.

- M. L. REAL, "Inovação e resistência: dados recentes sobre a atiguidade crista no occidente peninsular", *IV RACH*, 1995.

- M. L. REAL, "Os moçárabes do Gharb português", *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo*, Lisboa, 1998, pp. 35-56.

- M. L. REAL, "A escultura decorativa em Portugal: o Grupo "Portucalense"" L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 133-170.

- A. RECIO VEGANZONES, "Iconografía de Santa Eulalia", *Ciclo de Conferencias sobre la figura de Eulalia, Extremadura Arqueológica III*, Mérida, 1992, pp. 81-110.

- A. V. RIBERA I LACOMBA-M. ROSELLÓ MESQUIDA, "Valentia en el siglo VII, de Suintila a Teodomiro", en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009), pp. 185-204.

- A. V. RIBERA I LACOMBA-M. ROSELLÓ MESQUIDA, "Escultura decorativa de época tardoantigua en Valencia y su entorno", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 345-366.

- P. RICHIÉ, "Les foyers de culture en Gaule Franque du VIe au IXe siècle", *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XI, *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1964, pp. 297-321.

- P. RICHIÉ, "L'éducation à l'époque wisigothique: Les *Institutiones disciplinae*" *Anales Toledanos III. Estudios sobre la España visigótica*, Toledo, 1971, pp. 171-180.

- A. RIEGL, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, 1980 (Berlín, 1893).

- A. RIEGL, *El arte industrial tardorromano*, Madrid, 1992 (1901).

- A. RIESGO ORDÓÑEZ, "Arqueología del Vale de los Pedroches (Córdoba)", *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, 23, 1948, pp. 76-82.

- M. RIGHETTI, *Storia liturgica*, vol. I. Roma, 1964.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "Los hallazgos en época hispano-visigoda en la región del Estrecho de Gibraltar", *Actas del Congreso Internacional: El Estrecho de Gibraltar*, Ceuta, 1987-a, pp. 1123-1142.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "Reflexiones sobre arqueología funeraria, artesanos y producción artística de la Hispania Visigoda", *XXXIX Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Seminario Internazionale di Studi su: "Archeologia e Arte nella Spagna tardorromana, visigota e mozarabica"*. Università degli Studi di Bologna. Istituto di Antichità Ravennati e Bizantine, Ravenna, 4-11 aprile 1987. Edizioni del Girasole, Ravenna, 1987-b, pp. 343-374.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "Características generales del poblamiento y la arqueología funeraria visigoda de Hispania", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 2, 1989, pp. 389-418.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "Sarcófagos de la Antigüedad Tardía Hispánica: importaciones y talleres locales", *Antiquité Tardive*, I, 1993, p. 155-158.

- G. RIPOLL LÓPEZ, *Toréutica de la Bética (ss. VI-VII d. C.)*, Barcelona, 1998.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "The transformation and process of acculturation in late antique Hispania: select aspects from urban and rural archeological documentation", en A. FERREIRO (ed.), *The Visigoths, Studies in Culture and Society*, Leiden-Boston-Köln, 1999-a, pp. 263-302.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "Symbolic life and signs of identity in Visigothic times", P. HEATHER (ed.), *The Visigoths from the Migration Period to the Seventh Century. An Ethnographic Perspective*, Woodbridge, 1999-b, pp. 403-446.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "Romani e Visigoti in Hispania: problema di interpretazione del materiale archeologico", P. DELOGU (ed.) *Le invasioni barbariche nel meridione dell'Impero: Visigoti, Vandali, Ostrogoti*, Cosenza, 2001, pp. 99-117.

- G. RIPOLL LÓPEZ, "Il tesoro di Guarrazar. La tradizione dell'oreficeria nella tarda antichità", en S. GELICHI- C. LA ROCCA (coords.), *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (Secoli V-XI)*, Roma, 2004, pp. 207-240.

- G. RIPOLL LÓPEZ-A. CHAVARRÍA ARNAU, "El altar en Hispania. Siglos IV-X", *Hortus, Artium, Medievalium*, 11, 2005, pp. 29-46.

- O. RIPOLL LÓPEZ-G. RIPOLL LÓPEZ, "Los conceptos de arqueología e historia del arte antiguo y medieval: apuntes historiográficos", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua, t. I*, 1988, pp. 411-426.

- J. F. RIVERA RECIO, "Encumbramiento de la sede toledana durante la dominación visigoda", *Hispania Sacra*, 8, 1955, pp. 3-34.

- C. RIZZARDI, "Ravenna fra Roma e Constantinopoli: l'architettura del V e VI secolo alla luce dell'ideologia político-religiosa del tempo", *OCNUS*, 12, 2004. Bolonia, 2005, pp. 263-277.

- I. RODÁ DE LLANZA, "El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial", S. F. RAMALLO ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*, Murcia, 2004, pp. 405-420.

- M. J. RODRÍGUEZ GERVÁS, *Propaganda política y opinión pública en los Panegíricos Latinos del Bajo Imperio*, Salamanca, 1991.

- F. G. RODRÍGUEZ MARTÍN, *Estudio del instrumental médico romano existente en Mérida*, Memoria de licenciatura inédita, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1979.
- L. RODRÍGUEZ PEINADO, *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*, Madrid, 2002.
- P. RODRÍGUEZ OLIVA, "Talleres locales de sarcófagos en la Bética", *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción* (Murcia, 2000), Murcia, 2001, pp. 129-156.
- J. M. ROJAS RODRÍGUEZ-MALO-A. J. GÓMEZ LAGUNA, "Intervención arqueológica en la Vega Baja de Toledo. Características del centro político y religioso del reino visigodo", *Visigodos y Omeyas 4* (Mérida 2006); *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos del Archivo Español de Arqueología LI*, Madrid, 2009, pp. 45-90.
- J. M. ROLDÁN HERVÁS (dir.), *Diccionario Akal de la Antigüedad Hispana*, Madrid, 2006.
- P. ROMANELLI, *Topografia e archeologia dell'Africa romana* (Enciclopedia classica, X. 7), Turín, 1970.
- A. M. ROMANINI, "Problemi di scultura e plástica altomedievale", *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale*, 2-8 aprile 1970. Tomo Secondo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. XVIII. Spoleto, 1971, pp. 425-467.
- W. RORDORF, "La Bible dans l'enseignement et la liturgie des premières communautés chrétiennes", C. MONDÉSERT (dir.), *Le monde grec ancien et la Bible*, Paris, 1984, pp. 69-94.
- J. ROSCO MADRUGA-L. TÉLLEZ JIMÉNEZ- J. RÍO-MIRANDA ALCÓN, "Descubierta en Alcuéscar una basílica visigoda", *Boletín Informativo del Grupo Cultural Valdeobispo*, 5, 1981, pp. 3-20.

- J. ROSCO MADRUGA-L. TÉLLEZ JIMÉNEZ- J. RÍO-MIRANDA ALCÓN, "Basílica hispanovisigoda en Alcuéscar (Cáceres)", *Boletín Informativo del Grupo Cultural Valdeobispo*, 8, 1982, pp. 7-36.

- A. ROSTAGNI, *Scriti minori, I, Aesthetica*, Turín, 1955.

- C. ROTH, "The Judeo-Latin Inscriptions of Merida", *Sefarad*, 8, 1948, pp. 391-396.

- C. RUDOLPH, "A Sense of Loss: an Overview of the Historiography of Romanesque and Gothic Art", C. RUDOLPH (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford, 2006, pp. 44-64.

- J. M. RUIZ ASENCIO, "La cultura y el libro", J. M. JOVER ZAMORA (dir.) *España visigoda. La monarquía, la cultura, las artes*. Historia de España fundada por Menéndez Pidal, Tomo III, vol. II, Madrid, 1991.

- E. RUSSO, "La scultura di San Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Constantinopoli nel VI secolo", *La Persia e Bisanzio, Atti dei congressi Lincei*, 2001, Roma, 2004, pp. 737-826.

- P. T. SABATTINI, "Storia e legenda nel *Peristephanon* di Prudenzio", *Rivista di Studi classici* 21, Roma, 1973, pp. 39-77.

- R. SALCEDO GÓMEZ, *El "Corpus" epistolar de Cipriano de Cartago (249-258): estructura, composición y cronología*, Barcelona, 2007.

- M. SALES Y FERRER, "Sarcófago visigótico de Écija", *Estudios Arqueológicos e Históricos*, Madrid, 1887, pp. 151-170.

- J. E. SALISBURY, *Iberian Popular Religion to 600 BC to 700 AD: Celts, Romans and Visigoths*, Nueva York-Toronto, 1985.

- V. SALVATIERRA CUENCA, *La crisis del emirato omeya en el alto Guadalquivir. Precisiones sobre la geografía de la rebelión muladí*, Jaén, 2001.

- J. SAN BERNARDINO, "Eulalia emeritam suam amore colit: conclusiones en torno a la fiabilidad del testimonio prudenciano (PE. 3. 166-215)", *Habis*, nº 27, Sevilla, 1996, pp. 205-223.

- J. SAN BERNARDINO CORONIL, "Exilio y muerte de un heterodoxo en la tardorromanidad: en torno al caso de "Pascentius" en Lusitania", *Actas del Congreso Internacional La Hispania de Teodosio. Segovia-Coca*, 1995, I, Segovia, 1997, pp. 217-231.

- M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Los espacios ajardinados en la musivaria romana", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 10, 1997, pp. 137-175.

- M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Leda y el cisne en la musivaria romana", *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 12, 1999, pp. 347-387.

- M. SANABRIA ESCUDERO, "La medicina emeritense en épocas romana y visigoda", *Revista de Estudios Extremeños*, 20, 1964, pp. 53-84.

- C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, "El gobierno de las ciudades en España del siglo V al X", *La città nell'Alto Medioevo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, VI, Spoleto, 1959, pp. 359-391.

- A. SÁNCHEZ GONZÁLEZ- M. CASTRO PRIEGO- A. SANZ PARATCHA- L. OLMO ENCISO, "Transformaciones de un paisaje urbano: las últimas aportaciones de Recópolis", *Actas del primer Simposio de Arqueología de Guadalajara*, Sigüenza, 2002, pp. 545-556.

- J. C. SÁNCHEZ LEÓN, *Los bagaudas: rebeldes, demonios, mártires. Revueltas campesinas en Galia e Hispania durante el Bajo Imperio*, Jaén, 1996.

- D. SÁNCHEZ LORO, *Libro de la Vida y milagros de los Padres Emeritenses por Paulo el Diácono*, Cáceres, 1951.

- F. J. SÁNCHEZ-PALENCIA-A. M. MOTALVO-M. E. GIJÓN, "El circo romano de Augusta Emerita", *El circo en la Hispania Romana*, Madrid, 2001, pp. 75-95.

- E. SÁNCHEZ SALOR, "Mérida, metrópolis religiosa en época visigótica", *Hispania Antiqua*, 5, 1975, pp. 135-149.
- E. SÁNCHEZ SALOR, *Jerarquías eclesiásticas y monacales en época visigoda*, Salamanca, 1976.
- E. SÁNCHEZ SALOR, "Los últimos romanos en Lusitania. Lengua y cultura", *Los últimos romanos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 10, 1995, pp. 97-124.
- R. SANZ SERRANO, "Aproximación al estudio de los ejércitos privados en Hispania durante la Antigüedad Tardía", *Gerión*, 4, 1986, pp. 225-264.
- R. SANZ SERRANO, "Adivinación y sociedad en la Hispania tardorromana y visigoda", *Gerión*, nº extra 2, 1989, pp. 365-390.
- R. SANZ SERRANO, *Historia de los godos: una epopeya histórica de Escandinavia a Toledo*, Madrid, 2009.
- J. C. SAQUETE CHAMIZO, "La carrera de Aurelius Ursinus y el gobierno de Lusitania a finales del siglo III d. C. (A propósito de *CIL* II, 1115 y 5140)", *Habis*, nº 32, 2001, pp. 477-494.
- I. SASTRE DE DIEGO, "Iconographic influences of roman aras in early Christian altars. Prevalence of formal and conceptual elements in *Hispania*", M. J. CASTILLO PASCUAL (coord.), *Congreso Internacional "Imágenes". La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, 2008, pp. 457-477.
- I. SASTRE DE DIEGO, "El altar hispano en el siglo VII. Problemas de tipologías tradicionales y nuevas perspectivas", L. Caballero-P. Mateos-M. A. Utrero (eds.), *El siglo VII frente al siglo VII: arquitectura. Anejos de Archivo Español de Arqueología* LI, Visigodos y Omeyas, Mérida 2006, Madrid, 2009, pp. 309-330.
- I. SASTRE DE DIEGO, *Los primeros edificios cristianos en Extremadura. Sus espacios y elementos litúrgicos. Caelum in terra*, Ataecina, Instituto de Arqueología de Mérida. Colección de Estudios Históricos de la Lusitania, Mérida, 2010.

- H. SCHLUNK, "Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda", *Archivo Español de Arqueología*, nº 60, 1945, pp. 177-204.

- H. SCHLUNK, "Arte visigodo", *Ars Hispaniae*, volumen II, Madrid, 1947.

- H. SCHLUNK, "Die sarkophage von Écija und Alcaudete" *Madriider Mitteilungen*, 3, 1962, pp. 119-151.

- H. SCHLUNK, *Byzantinische Bauplastik aus Spanien*, Heildeberg, 1964.

- H. SCHLUNK, "Sarcófagos Paleocristianos labrados en España", *VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana (Barcelona, 1969)*, Roma-Barcelona, 1972, pp. 187-218.

- H. SCHLUNK-TH. HAUSCHILD, *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Maguncia, 1978.

- H. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo. El culto a la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, 1985.

- S. SCHWARTZ, *Imperialism and Jewish Society from 200 BCE to 640 CE*, Princeton, 2001.

- L. SEIDEL, "Formalism", C. RUDOLPH (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford, 2006, pp. 106-127.

- R. B. SERGEANT, "Mihrab", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 22, nº 3, 1959, pp. 439-453.

- J. SERRA I RAFOLS, "La Alcazaba de Mérida", *Archivo Español de Arqueología*, nº 65, 1946, pp. 334-345.

- S. SETTIS, *El futuro de lo clásico*, Madrid, 2006.

- I. SGRIGNA, *Los repertorios decorativos en la escultura medieval: el ajedrezado como instrumento para la definición de una geografía artística en el marco del románico europeo*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2010.

- M. SIMON, *La civilisation de l'Antiquité et le Christianisme*, Paris, 1972.

- C. DE SMEDT, *Anonymi libellus de "vitis et miraculis Patrum emeritensium"*, Berlín, 1884.

- C. SNIVELY, "Transepts in the Ecclesiastical Architecture of Eastern Illyricum and the Episcopal Basilica at Stobi", *Nis and Byzantium*, VI, 2008, pp. 59-74.

- M. SOBRINO GONZÁLEZ, *Cuaderno de Restauración XVII. La piedra como motivo para la arquitectura*, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2002.

- M. SOBRINO GONZÁLEZ, "Acerca de la escultura románica en piedra", en J. DE HOZ ONRUBIA-L. MALDONADO RAMOS-F. VELA COSSÍO (eds.), *El lenguaje de la arquitectura románica*, Madrid, 2006, pp. 71-92.

- M. SOTOMAYOR Y MURO, *La Iglesia en la España Romana*, en R. GARCÍA VILLALOSADA (dir.), *Historia de la Iglesia en España. Tomo I: La España romana y visigoda*, Madrid, 1979.

- M. SOTOMAYOR Y MURO, "Influencia de la Iglesia de Cartago en las Iglesias Hispanas (a propósito de un artículo de José María Blázquez)", *Gerión*, 7, 1989, pp. 277-287.

- S. SOUVIRÓN BONO, "Fiscalidad y control eclesiástico en la Hispania visigoda", *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, nº 31, 2009, pp. 275-289.

- J. STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, *Las artes decorativas visigodas en Toledo*, Madrid, 1986.

- H. STRAUSS, "Jüdische Quellen frühchristlicher Kunst: optische oder literarische Angerung?", *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, 57, 1966, pp. 114-136.

- J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom? Beiträge zur geschichte Späantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, 1900.

- G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du Nord. Le massif du Bélus à l'époque romaine*, Paris, 1953-1958.

- S. TEILLET, *Des Goths à la Nation Gothique*, Paris, 1984.

- R. TEJA CASUSO, "Los símbolos del poder: el ceremonial regio de Bizancio a Toledo", *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 113-121.

- P. TEMIN, "A Market Economy in the Early Roman Empire", *The Journal of Roman Studies*, 91, 2001, pp. 169-181.

- M. TERRÓN ALBARRÁN, *Extremadura musulmana*, Badajoz, 1991.

- Ch. TEXIER-R. POPPLEWEL PULLAN, *Byzantine architecture illustrated by examples of edifices erected in the East during the earliest ages of Christianity, with historical and archeological descriptions*, Londres, 1864.

- A. THIEL, *Epistulae Romanorum Pontificum genuinae*, Braunsberg, 1867.

- E. A. THOMPSON, *The Goths in Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1969.

- S. TORALLAS TOVAR, "El hábito monástico oriental y su adaptación en Hispania", ", en I. PÉREZ MARTÍN-P. BÁDENAS DE LA PEÑA (eds.) *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma, 24 (2004) , Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 155-163.

- J. M. TORO VIAL, "El problema de las relaciones entre Romanos y Visigodos: encuentros y desencuentros en una convivencia forzada", *Intus-legere*, vol. 1, nº 9, 2006, pp. 63-76.
- L. TORRES BALBÁS, "Nichos y arcos lobulados", *Al-Andalus*, XXI, 1956, pp. 147-172.
- C. TORRES- F. BRANCO CORREIA-S. MACÍAS- V. LOPES, "A escultura decorativa de Portugal. El grupo de Beja", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 171-189.
- A. TRANOY, "Les Chrétiens et le rôle de l'évêque en Galice au Vème siècle", *Actas del coloquio internacional sobre el bimilenario de Lugo*, Lugo, 1977, pp. 251-260.
- W. TRILLMICH, "Reflejos del programa estatuario del Forum Augustum en Mérida", J. MASSÓ-P. SADÁ (eds.), *Actas de la II Reunión de escultura romana en Hispania*, Tarragona, 1996, pp. 95-108.
- P. UBRIC RABANEDA, *La Iglesia y los estados bárbaros en la Hispania del siglo V (409-507)*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- T. ULBERT, "Die westgotenzeitliche Kirche von Valdecebadar bei Olivenza (Prov. Badajoz)", *Madriider Mitteilungen*, nº 14, 1973.
- T. ULBERT, *Frühchristliche Basiliken mit Doppelapsiden auf der iberischen Halbinsel*, Berlín, 1978.
- T. ULBERT, "Nachuntersuchungen im Bereich der frühchristlichen Basilika von Casa Herrera bei Mérida", *Madriider Mitteilungen*, 32, 1991, pp. 185-207.
- W. ULLMAN, "Pensamiento político y organización política", *Historia de la Literatura. El mundo medieval. 600-1400*, vol. 2, Akal, Madrid, 1989, pp. 11-35.
- M. A. UTRERO AGUDO, "Las iglesias cruciformes en el siglo VII en la Península Ibérica. Novedades y problemas cronológicos y morfológicos de un tipo

arquitectónico.”, en L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coords.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y Omeyas*, 4, Mérida, 2006 (2009), pp. 133-154.

- M. A. UTRERO AGUDO, “Late Antique churches in the south-eastern Iberian Peninsula: The Problem of Byzantine Influence”. *Millenium*, 5, 2008 Berlin, Nueva York, pp. 191-212.

- F. VALDÉS FERNÁNDEZ, “Arqueología islámica de Extremadura: los primeros cuatrocientos años”, *Extremadura Arqueológica*, IV, 1995, pp. 265-296.

- F. VALDÉS FERNÁNDEZ, “Acerca de la islamización de Extremadura”, *La islamización de la Extremadura romana, Cuadernos Emeritenses*, 17, 2001, pp. 335-368.

- G. VALENTI ZUCCHINI-M. BUCCI, “I sarcofagi a figure e a carattere simbolico”, en G. BOVINI (dir.), *“Corpus” della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna*, Roma, 1968.

- A. VALIENTE LORTAU, “Aspectos urbanísticos de la Mérida islámica”, *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, Mérida, 1997, pp. 65-77.

- C. DEL VALLE RODRÍGUEZ, “La carta encíclica del obispo Severo de Menorca (a. 418), *La Controversia judeocristiana en España (Desde los orígenes hasta el siglo XIII): Homenaje a Domingo Muñoz León*, Madrid, 1998, pp. 63-76.

- M. VALLEJO GIRVÉS, “Influjo oriental en la Hispania del siglo V. A propósito de la consulta de Vital y Constancio a Capreolo de Cartago”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. IV, 1991, pp. 351-358.

- M. VALLEJO GIRVÉS, *Bizancio y la España tardoantigua (ss. V-VIII): Un capítulo de historia mediterránea*, Universidad de Alcalá de Henares, 1993.

- M. VALLEJO GIRVÉS, “Las relaciones políticas entre la España Visigoda y Bizancio”, *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (Coord.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, pp. 75-112.

- M. VALLEJO GIRVÉS, "Los exilios de católicos y arrianos bajo Leovigildo y Recaredo", *Hispania Sacra*, vol. 55, nº 111, 2003, pp. 35-48.

- M. VALLEJO GIRVÉS, "El exilio bizantino: Hispania y el Mediterráneo occidental", *Bizancio y la Península Ibérica. De la Antigüedad Tardía a la Edad Moderna*, Nueva Roma 24. CSIC, Madrid, 2004, pp. 117-154.

- M. R. VALVERDE CASTRO, "Leovigildo. Persecución religiosa y defensa de la unidad del reino", *Iberia*, 2 (1999), pp. 123-132.

- M. R. VALVERDE CASTRO, "El reino visigodo de Toledo y los matrimonios mixtos entre godos y romanos", *Gerión*, vol. 20, nº 1, 2002, pp. 511-527.

- I. VELÁZQUEZ SORIANO, "Jacques Fontaie. La mirada lúcida hacia el mundo antiguo", *Sidonio Apolinar, Humanista de la Antigüedad Tardía: Su correspondencia, Antigüedad y Cristianismo* (Murcia) XI, 1994-a, pp. 419-432.

- I. VELÁZQUEZ SORIANO, "¿Hagiografía versus prosopografía" En torno a las Vitas Santorum Patrum Emeritensium", F. ROJO RODRÍGUEZ (coord.), *Studia philologica varia in honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid, 1994-b, pp. 497-506.

- I. VELÁZQUEZ SORIANO (Ed.), *Vidas de los Santos Padres de Mérida*, Madrid, 2008.

- I. VELÁZQUEZ SORIANO-G. RIPOLL LÓPEZ, "Toletum, la construcción de una *Urbs Regia*", J. M. GURT-G. RIPOLL (eds.), *Sedes Regiae, (400-800 d.C.)*, Barcelona, 2000, pp. 521-578.

- A. VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, "Don José Álvarez Sáenz de Buruaga. Arquólogo, Historiador, Bibliófilo y Humanista", *Revista de Estudios Extremeños*, Año 1996, Tomo LII, nº 2, pp. 349-353.

- A. VELÁZQUEZ JIMÉNEZ (ed.), *1983-2008. 25 Años haciendo amigos. Amigos del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*, Mérida, 2008.

- A. VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, "1910-1936. La época de las grandes excavaciones", *Cien años de excavaciones arqueológicas en Mérida. 1910-2010*, Mérida, 2010, pp. 87-124.

- F. VERCAUTEREN, "La circulation des marchands en Europe Occidentale du Vie au Xe siècle: aspects économiques et culturels", *XI Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1964, pp. 393-411.

- D. VERKERK, *Early medieval Bible illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge, 2004.

- J. VERNET GINÉS, *La cultura hispano-árabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978.

- A. VIANA, "Pax Iulia. Arte romano visigótico", *Archivo Español de Arte*, nº 19, Madrid, 1946.pp

- S. VIDAL ÁLVAREZ, *La escultura hispánica figurada de la antigüedad tardía (siglos IV-VII)*, Murcia, 2005.

- S. VIDAL ÁLVAREZ, "La transmisión iconográfica en la escultura hispánica de la Antigüedad Tardía. Vigencia y discontinuidad de modelos", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ (coord.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, Madrid, 2007, pp. 11-46.

- A. VIGIL-ESCALERA GUIRADO, "El poblamiento rural del sur de Madrid y las arquitecturas del siglo VII", L. CABALLERO ZOREDA-P. MATEOS CRUZ-M. A. UTRERO AGUDO, *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura. Visigodos y omeyas*, 4. Mérida, 2006, Mérida, 2009, pp. 205-230.

- J. VILELLA MASANA, "Recerques sobre el comerç baix-imperial del nord-est de la Península Ibèrica", *Pyrenae*, 19-20, 1983, pp. 191-214.

- J. VILELLA MASANA, "La política religiosa del Imperio Romano y la cristiandad hispánica durante el siglo V", *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano*, Antigüedad y Cristianismo (Murcia), VII, 1990, pp. 385-390.

- J. VILELLA MASANA, "La correspondencia entre los obispos hispanos y el papado durante el siglo V", *Studia Ephemeridis Augustinianum*, 46, 1994, pp. 457-481.

- N. VILLAVERDE VEGA, *Tingitana en la antigüedad tardía, siglos III-VII: Autoctonía y romanidad en el extremo Occidente Mediterráneo*, Madrid, 2001.

- J. VIVES, "La inscripción del puente de Mérida en época visigótica", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XII, 1939, pp. 1-7.

- J. VIVES, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, ICERV, Barcelona, 1942.

- J. VIVES, "Miscelánea. Veracidad histórica en Prudencio", *Analecta sacra tarraconensia: Revista de ciències historioeclesiàstiques*, nº 17, 1944, p. 199.

- J. VIVES, *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona, 1963.

- J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, "Del Alto Imperio a la Antigüedad Tardía: la evolución de la decoración arquitectónica en el *Sureste hispano*. El caso de la basílica de Algezares (Murcia)", F. RAMALLO-ASENSIO (ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003, Murcia, 2004, pp. 571-578.

- J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, "Hacia una arqueología de la España Bizantina. Breves notas a propósito del seminario *work in progress*", *Panta Rei* III, 2ª época (2008), pp. 207-220.

- J. VIZCAÍNO SÁNCHEZ, *La presencia bizantina en Hispania (siglos VI-VII). La documentación arqueológica*, Murcia, 2009.

- M. DE VOGÜÉ, *Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIe siècle*, Paris, 1865-1877.

- F. W. VOLBACH, "Oriental influences in the animal sculpture of Campania", *Art Bulletin*, XXIV, 1942, pp. 172-180.

- B. VOLLMANN, *Studien zum Priszillianismus. Die Forschung, die Quellen, der fünfzehnte Brief Papsts Leos des Grossen*, St. Ottilien, 1964.

- VVAA, *I problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XX, 6-12 abril 1972, Spoleto, 1973.

- VVAA, *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica. Cuadernos Emeritenses*, 8, 1994.

- B. WARD-PERKINS, "Quarries and stoneworking in the early middle ages: the heritage of the Ancient World", *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale*. 2-8 aprile 1970. Tomo Secondo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. XVIII. Spoleto, 1971, pp. 523-544.

- B. WARD-PERKINS, "Constantinople: A City and its ideological Territory", G. P. BROGIOLO-N. GAUTHIER-N. CHRISTIE (eds.), *Towns and their Territories between Late Antiquity and the Early Middle Ages. The Transformation of the Roman World*, 9, Brill, Leiden-Boston-Colonia, 2000, pp. 325-345.

- A. R. WEILL, "Quelques exemples d'examen scientifique de bijoux mérovingiens", *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale*, 2-8 aprile 1970. Tomo Secondo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. XVIII, Spoleto, 1971, pp. 765-778.

- K. WEITZMANN, "Zur Frage des Einfluss jüdische Bildquellen auf die Illustration des Alten Testamentes", *Mullus: Festschrift Th. Klauser, Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband I*, Munster, 1964, pp. 401-415.

- M. WERNER, "Hallazgos bizantinos en España", *Cuadernos de Historia Primitiva*, 3, 1948.

- TH. WHITTEMORE, *The mosaics of Saint Sophia at Estambul*, Oxford University Press for the Byzantine Institute, Paris, 1933-1952. 4 volúmenes.

- C. WICKHAM, *Una historia nueva de la Alta Edad Media. Europa y el mundo mediterráneo, 400-800*, Barcelona, 2009.

- J. WILPERT, *Fractio panis. La plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique à La "Capella Greca"*, Paris, 1896.

- H. WOLFRAM, *Geschichte der Goten*, Munich, 1979.

- I. WOOD, "Social relations in the Visigothic Kingdom from the fifth to the seventh century: the example of Mérida", P. HEATHER (ed.), *The Visigoths from the Migration Period to the Seventh Century. An Ethnographic Perspective*, Woodbridge, 1999, pp. 191-208.

- I. N. WOOD, "The transmission of ideas", W. LESLIE-M. BROWN (eds.), *The Transformation of the Roman World Ad 400-900*, Londres, 1997, pp. 111-127.

- P. ZANKLER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992 (1987).

Índice onomástico.

Abderramán I, 349, 354, 359.
Abderramán II, 266, 336, 354, 357, 376.
Acacio, patriarca, 206.
Acilius Severus, 131, 271, 272, 387, 648.
Aecio, 157.
Agila, 220, 221.
Agiulfo, 156, 213.
Ajbar Maymu'a, 341.
Al-Balami, 345.
Al-Bakri, 170.
Al-Razi, 170, 341.
Al-Rusati, 170.
Alarcón, Pedro Antonio de, 76.
Alarico, 171.
Alarico II, 201.
Alba Calzado, Miguel, 344.
Alcuino de York, 338.
Alejandro Severo, 91.
Alfonso IX de León, 355.
Almagro Basch, Martín, 14.
Andrés, obispo, 354.
Álvarez Sáenz de Buruaga, José, 13, 14.
Amador de los Ríos, José, 17, 18, 19, 56, 78, 88.
Andrés Ordax, Salvador, 24, 630.
Andevotus, 155.
Anicia Juliana, 254.
Antonino, obispo, 166.
Arbeiter, Achim, 28.
Arcadio, 133.
Arce Martínez, Javier, 96, 228.
Aristóteles, 245, 577.
Ariulfo, obispo, 352.

Aspringio de Beja, 623.
 Assas, Manuel de, 77.
 Atanagildo, 221.
 Ataúlfo, 154.
 Atax, 154.
 Augusto, 497, 642, 655.
 Aurelius Consius Quartus, 137.
 Aurelius Ursinus, 131.
 Ausonio, 131, 614.
 Avito, 156.
 Bacauda de Cabra, obispo, 592.
 Basíledes de Astorga, 135.
 Basilio Magno, 629.
 Bianchi Bandinelli, Ranuccio, 80, 610.
 Blázquez, José María, 22, 135.
 Boecio, 215, 245.
 Brogliolo, Gian Pietro, 30.
 Brown, Peter, 625.
 Brunegilda de Austrasia, 233.
 Bury, John B, 93.
 Caballero Zoreda, Luis, 15, 26, 27, 28, 113, 196, 240, 249, 336, 337, 339, 345, 350, 351, 360, 361, 647.
 Calcidio, 627.
 Calígula, 632.
 Calístrato, 627.
 Calixto II, papa, 354.
 Camón Aznar, José, 58.
 Camps Cazorla, Emilio, 58.
 Casiodoro, 215.
 Catón el Viejo, 534.
 Cerrillo y Martín de Cáceres, Enrique, 21, 104, 111, 122, 134, 355.
 Cesáreo de Arlés, 217, 218.
 Chateaubriand, François-René, 73.
 Chindasvinto, 295.
 Cipriano de Cartago, 134, 135.

Claudio, duque, 226, 240.

Claudio Eliano, 577.

Clodoveo, 201.

Columela, 534.

Constancio, general, 154.

Constantino, 174, 589, 598, 642, 654.

Correia, Vergilio, 80.

Cortés Arrese, Miguel, 77.

Cosroes II, 288.

Couchaud, André, 75.

Cruz Villalón, María, 15, 22, 23, 25, 26, 28, 45, 59, 61, 69, 82, 106, 116, 125, 186, 191, 192, 216, 258, 260, 265, 267, 268, 309, 336, 337, 357, 360, 362, 364, 366, 380, 385, 390, 438, 466, 552, 645, 648.

Dagoberto de Neustria, 292.

Dámaso I, papa, 138.

Decio, 135.

Dídimo, 118.

Didron, Adolphe, 97.

Diocleciano, 116, 128, 130, 131, 217, 654.

Dionisio de Filadelfia, 577.

Dionisio de Furna, 97.

Domiciano, 66.

Donato, abad, 51, 209.

Duque de la Roca, 7, 10.

Eco, Umberto, 487.

Eleutherius, archidiácono, 232, 292.

Eliade, Mircea, 625.

Elio, diácono, 134.

Elio Antonio de Nebrija, 7.

Enlart, Camille, 56.

Esteban, obispo, 227, 294.

Esteban II, obispo, 292, 296.

Eterio, 234.

Eugenia, 294.

Eurico, 117, 156, 167, 237.

Eusebio de Cesarea, 172, 618.
 Evagrio Póntico, 629.
 Facundo de Hermiane, 207.
 Fernández, Horacio, 15.
 Ferreira, Carlos Alberto, 25.
 Festo, obispo, 227, 295.
 Fidel, obispo, 52, 165, 186, 187, 190, 197, 202, 203, 204, 223, 224, 228, 231, 232, 234, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 248, 249, 250, 261, 263, 264, 266, 267, 270, 271, 272, 274, 275, 278, 279, 292, 297, 311, 312, 319, 327, 328, 376, 408, 426, 553, 585, 590, 591, 619, 643, 645, 648, 650, 652.
 Filón de Alejandría, 637.
 Fita, Fidel, 12.
 Flaubert, Gustave, 73.
 Florentius, obispo, 136.
 Flórez, Padre Enrique, 9.
 Focillon, Henri, 90.
 Fontaine, Jacques, 58.
 Garen, Sally, 26.
 García Moreno, Luis, 86, 212, 213.
 Geanakoplos, Deno John, 92.
 Genserico, 155.
 Gibbon, Edward, 73.
 Gómez Moreno, Manuel, 18, 58.
 Goodyear, G. W, 123.
 Grabar, Oleg, 113, 359, 487, 631.
 Gregorio, obispo, 165.
 Gregorio de Elvira, 605.
 Gregorio de Tours, 50, 486, 614, 637.
 Haupt, Albretch, 57.
 Heraclio, 332.
 Heremigario, 155, 164, 165.
 Hermenegildo, 206, 222, 224, 225, 237.
 Hermerico, 155.
 Hidacio de Chaves, 48, 155, 156, 157, 158, 159, 166, 171, 172, 173, 619, 622, 623.
 Hilario, papa, 161.

Hisham I, 349.
 Honorio, 133.
 Hoppe, Jean Marie, 32, 33, 34, 105, 124, 543, 578, 601, 618, 632.
 Hormisdas, papa, 206, 231.
 Hyrcanus, 233.
 Ibn Marwan, 27, 353, 354.
 Inocencio, obispo, 232, 292, 297, 300.
 Itacio de Ossonoba, 138.
 Iudila/Geila, 293.
 Juan VIII, papa, 352.
 Juan de Biclario, 52, 206.
 Juan Casiano, 185, 629.
 Juliano Argentario, 216.
 Julio César, 632.
 Justiniano, 75, 90, 93, 205, 207, 208, 255, 605.
 Justiniano de Valencia, obispo, 592.
 Justino II, 256, 554.
 Justo de Guadix, obispo, 592.
 Korais, Adamantios, 73.
 Lagodio, 118.
 Lampérez, Vicente, 46.
 Lenoir, Alberto, 77.
 Leovogildo, 44, 50, 96, 98, 202, 204, 209, 210, 221, 222, 224, 225, 226, 232, 233, 237, 238, 244, 293, 587.
 Liberio, obispo, 136.
 Liuva I, 221.
 López de Escala, José María, 76.
 Ludovico Pío, 352.
 Luis de Ávila, 7.
 Macchiarella, Gianclaudio, 109.
 Macías, Maximiliano, 12, 13.
 Madrazo, Pedro de, 78.
 Mahmud ibn Abd al-Yabbar, 354.
 Mango, Cyril, 90, 115, 596.
 Marcial, obispo, 135.

Marignan, Albert, 56.

Martínez Santa-Olalla, Julio, 57.

Masona, obispo, 15, 25, 43, 110, 113, 186, 187, 197, 202, 203, 204, 210, 212, 213, 214, 221, 224, 225, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 240, 241, 243, 248, 250, 256, 261, 264, 265, 267, 272, 274, 275, 291, 292, 296, 297, 300, 301, 311, 312, 314, 319, 328, 376, 387, 408, 442, 494, 552, 553, 585, 589, 590, 591, 619, 643, 645, 648, 650, 652.

Mateos Cruz, Pedro, 15, 25, 28, 36, 70, 132, 184, 189, 190, 241, 259, 313, 345, 384, 408.

Máximo, obispo, 296, 317.

Máximo el Confesor, 97.

Maya Sánchez, Antonio, 212, 227.

Mayoriano, 156.

Mélida, José Ramón, 79.

Merobaudes, 614.

Moneo, Rafael, 15.

Moreno de Vargas, Bernabé, 8, 9, 38, 227, 356.

Muhammad I, 353.

Navascués, Joaquín María, 13, 18.

Nancto, 204, 209, 237.

Nepociano, 166.

Nepopis, obispo, 210, 225, 256.

Nerval, Gerard de, 73.

Orlandis Rovira, José, 98.

Orontius, obispo, 294, 297.

Palol y Salellas, Pedro, 20, 26, 58, 59, 84, 85, 383.

Pammaquis, 233.

Paparrigopoulos, Constantine, 73.

Patruino, obispo, 139.

Paulo, diácono, 296.

Paulo, obispo, 52, 186, 206, 220, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 231, 232, 261, 263, 292, 296, 376, 387, 442, 553, 585, 590, 619.

Paulo Orosio, 171, 618, 619.

Pausanias, 632.

Pedro Mongus, 206.

Pérez de Urbel, Justo, 43.

Pimenio de Medina Sidonia, 592.

Platón, 245.

Plinio, 577.

Ponz, Antonio, 9.

Porfitius, obispo, 294, 295, 297.

Próspero de Aquitania, 172.

Prudencio, 139, 140, 141, 173, 486, 614, 633, 637, 641.

Puertas Tricas, Rafael, 46, 633.

Puig i Cadafalch, Josep, 58, 476, 611.

Ramallo, Sebastián, 94.

Real, Manuel Luis, 26, 28.

Recaredo, 206, 243, 619.

Recesvinto, 286, 298, 452, 470.

Redento, diácono, 234.

Remismundo, 213.

Renovado, obispo, 232, 292.

Reovalis, 223.

Requiario, 156, 166.

Requila, 155, 156.

Riegl, Alois, 34, 110, 123, 374, 413, 486, 487.

Rodrigo Ximénez de Rada, 236.

Rufino de Aquileya, 185.

Salustio de Sevilla, 231.

San Agustín de Hipona, 137, 159, 173, 486, 620, 622, 628, 634, 635.

San Ambrosio de Milán, 138.

San Benito de Nursia, 215.

San Fructuoso, 576.

San Gregorio Magno, papa, 226, 578, 591.

San Gregorio Nacianceno, 629.

San Ildefonso de Toledo, 234, 486, 637.

San Isidoro de Sevilla, 50, 96, 288, 305, 306, 307, 317, 590, 619, 622, 624, 635.

San Jerónimo de Estridón, 172, 633, 637.

San Julián de Toledo, 622, 624.

San Leandro de Sevilla, 206.

San Mancio, 284.

San Martín de Braga, 48, 245, 619.

Santa Eulalia de Mérida, 198, 203, 486, 587, 590, 592.
Santa Leocadia, 225.
Santa Paula de Roma, 627.
Schlunk, Helmuth, 19, 58, 98, 177, 331.
Segga, 226.
Sella, duque, 165.
Semper, Gottfried, 123.
Señor de Don Tello y Sierrabrava
Señor de los Cobos, 7.
Severo de Menorca, 7.
Sidonio Apolinar, 614.
Sigeberto III, 295.
Simeón de Tesalónica, 97.
Símaco, papa, 217.
Simplicio, papa, 167.
Sinesio de Cirene, 185.
Sisebuto, 247, 290, 635.
Sisenando, 292, 293.
Solano, Mariano Carlos, marqués de Monsalud, 11.
Storch de Gracia, Jacobo, 59.
Strzygowski, Josef, 57, 79.
Sulpicio Severo, 172.
Suintila, 292, 293, 559.
Sulayman ibn Martin, 354.
Sunerico, 166.
Sunna, obispo, 225, 226, 232, 237, 240.
Tajón de Zaragoza, 624.
Tariq, 340.
Teodoratis, 592.
Teodorico, 48, 214, 219.
Teodorico II, 96, 156, 164.
Teodosio I, 138, 144, 417, 428.
Teodosio II, 86, 91, 589.
Teudesinda, 234.
Teudis, 220.

Ulbert, Thilo, 196.
Vagrila, 226.
Valentiniano III, 437.
Vallejo Girvés, Margarita, 86, 87.
Varrón
Velázquez Bosco, Ricardo
Venancio Fortunato, 245.
Verecundo de Junca, 207.
Veriniano, 534.
Vicente Lampérez, 56, 74.
Vicente de Zaragoza, 224.
Víctor de Túnez, 207.
Villena, Manuel de, 10.
Viu, José de, 10.
Vives, José, 19.
Vizcaíno Sánchez, Jaime, 94.
Vogüé, Melchior de, 77.
Weitzmann, Kurt, 604.
Werner, Joachim, 57.
Whittemore, Thomas, 80.
Zeiss, Hans, 57.
Zenón, emperador, 206.
Zenón, obispo, 164, 167, 169, 170, 222, 231, 271, 643.